نحویاتِ غالب

غالب کے اردو کلام کا نحوی مطالعہ

ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط

ادارۂ یادگارِ غالب

نحویاتِ غالب
ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط
ادارۂ یادگارِ غالب

غالب اور اقبال ہمارے ان شعرا میں شامل ہیں جن پر سب سے زیادہ لکھا گیا۔ غالب کی زندگی میں عمدۂ منتخبہ (از میر محمد خاں سرور ۱۸۲۱ء) اور عیار الشعرا (از خوب چند ذکا ۱۸۳۲ء) سے شروع ہونے والا تفہیم و تحقیق و تحسین و تنقیدِ غالب کا یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ غالب کے کلام کے لسانی پہلوؤں کا جائزہ بھی لیا گیا ہے اور ان کے املا و انشا کے علاوہ زبان و بیان پر بھی اظہارِ خیال کیا جا چکا ہے اور اس میں اردو تنقید و تحقیق کے بڑے ناموں نے حصہ لیا ہے۔ ان سب ناموں کو یہاں گنوانا تحصیلِ حاصل ہوگا۔

جدید دور میں لسانیات کی روشنی میں بھی غالب کے کلام کا جائزہ لیا گیا ہے اور کلامِ غالب کی خصوصیات کا جائزہ اسلوبیات (stylistics) کے اصولوں کی روشنی میں بھی لیا گیا ہے۔ البتہ اس سارے عرصے میں غالب کے کلام کی قواعدی اور صرفی و نحوی خصوصیات کا ذکر، خواہ وہ اسلوبیات کے تحت ہی کیوں نہ آیا ہو، تشنہ اور سرسری ہی رہا حالانکہ پاک و ہند کی جامعات میں بھی غالب کے کلام کے اسلوبیاتی مطالعے پر مبنی مقالات قلم بند کیے گئے ہیں۔

خوشی کی بات ہے کہ ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط صاحب نے غالب کی نحویات کو اپنے خصوصی مطالعے کا موضوع بنا کر نحویاتِ غالب کے عنوان سے ایک تفصیلی کام کیا ہے جس میں غالب کے اردو کلام میں امدادی یا معاون افعال، افعالِ تمیزی (یعنی متعلق ِ فعل یا adverb)، حروفِ جار اور حروفِ ظرف کے استعمال کی وضاحت و تفہیم کلامِ غالب سے مثالوں کی مدد سے کی گئی ہے۔ میرے علم کی حد تک یہ اردو میں کلامِ غالب کی نحوی خصوصیات کی پہلی تفصیلی تفہیم و تنقید ہے۔

ہندوستان سے اس کی اشاعت کے بعد پاکستان سے اس کی اشاعت ضروری تھی کیونکہ دونوں ملکوں کے مابین ترسیلِ مطبوعات کا سلسلہ خاصے عرصے سے بند ہے اور ہم ہندوستان میں ہونے والے علمی کاموں کے وجود ہی سے بے خبر رہتے ہیں چہ جائیکہ ان کا مطالعہ کر سکیں۔ اس اشاعت پر ادارۂ یادگارِ غالب (کراچی) کی تحسین کرنا بجا ہوگا اور یہ امید بھی بجا ہے کہ شائقین اس کو ہاتھوں ہاتھ لیں گے۔

رؤف پاریکھ

نحویاتِ غالب

ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط

ادارۂ یادگارِ غالب

سلسلۂ مطبوعات ادارۂ یادگارِ غالب
شمار: ۱۰۸

اشاعتِ اوّل : جولائی ۲۰۲۴ء
طابع : ادارۂ رموز، شریف آباد، کراچی
قیمت : ۱۰۰۰ روپے

اکادمی ادبیات پاکستان (اسلام آباد کے جزوی مالی تعاون سے شائع کی گئی)

☆

ادارۂ یادگارِ غالب و غالب لائبریری
پوسٹ بکس: ۲۲۶۸، ناظم آباد، کراچی۔ ۷۴۶۰۰
فون: ۰۲۱-۳۳۵۱۷۲۷۰

فہرست

معروضات

ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط کا شمار عہدِ حاضر کے ان محققین میں ہوتا ہے، جن کے دم قدم سے دنیائے تحقیق کا بھرم قائم ہے۔ تقدیسی ادب میں آپ کو درجۂ استناد حاصل ہے اور ماہرِ دکنیات کے طور پر برعظیم پاک و ہند میں جانے جاتے ہیں اس کے علاوہ اردو قواعد پر بھی ان کی گہری نظر ہے۔ اردو اور مراٹھی زبان کے رشتے پر آپ کی نہایت قابلِ قدر کتاب ہے۔ اسطوریات اور فلسفے جیسے ادق موضوعات پر بھی قلم اٹھایا۔ علاوہ ازیں آپ کو ادبی فن پاروں کا مذہبی تناظر میں گہرائی و گیرائی سے جائزہ لینے کا فن بہ خوبی آتا ہے۔ نیز آپ نے بعض کلاسیکی فن پاروں کو اردو سے مراٹھی میں منتقل بھی کیا ہے۔

ادبی دنیا میں پچاس برس سے مصروفِ عمل ڈاکٹر نشیط کا تازہ کارنامہ ''نحویاتِ غالب'' کی صورت میں منظرِ عام پر آیا ہے۔ کہنے کو تو غالب کی شخصیت اور فکر وفن پر اتنا کچھ لکھا جا چکا ہے کہ اس میدان میں بظاہر اب کسی نئی جہت، کسی نئے گوشے کا امکان باقی نہیں رہ گیا تھا۔ لیکن زیرِ نظر تصنیف نے جہاں غالب کی عظمت کو ایک بار پھر اجاگر کیا ہے، وہیں ڈاکٹر صاحب موصوف کی ژرف نگاہی بھی محبانِ غالب کے سامنے آتی ہے۔

کلام غالب کے نحوی پہلوؤں پر اگرچہ پہلے بھی گفتگو ہوتی رہی ہے، لیکن محض جزوی طور پر۔۔۔ غالب کے پورے کلام کا نحوی جائزہ بھرپور تنقیدی بصیرت اور اتنی باریک بینی کے ساتھ لینا۔۔۔ یہ ڈاکٹر نشیط ہی کے حصے میں آیا ہے۔ یہ ایسا کارنامہ ہے، جس پر وہ عشاقِ غالب

سے داد کے ساتھ ساتھ مبارک باد کے بھی سزاوار ہیں۔ اس مبارک باد میں ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی بھی شریک ہے، جس کے قیام کا اولین مقصد غالب اور متعلقاتِ غالب پر علمی و تحقیقی کتب کی اشاعت اور ''غالب'' ہی کے نام سے ایک جریدے کا اجرا ہے۔ مقامِ اطمینان ہے کہ ادارے نے اپنے اس مقصد کو کبھی فراموش نہیں کیا اور وقتاً فوقتاً غالب کی حیات اور فکر وفن کے مختلف پہلوؤں پر کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ جاری رکھا، اسی سلسلے کی تازہ ترین کڑی ''نحویاتِ غالب'' کی اشاعت ہے۔

امید ہے کہ مذکورہ تصنیف کو نہ صرف اہلِ علم بہ نظرِ تحسین دیکھیں گے بلکہ اردو ادب کے عام قاری، عام طالب علم کی طرف سے بھی خاطر خواہ پذیرائی نصیب ہوگی۔

ادارۂ یادگارِ غالب ایک بات کی وضاحت ضروری سمجھتا ہے کہ اس کتاب میں الفاظ کے املا کی زیادہ تر وہ صورت اختیار کی گئی ہے، جو پاکستان میں بالعموم رائج ہے اور جس کے تحت ادارۂ مذکور کی کتابوں کی اشاعت ہوتی ہے۔ ادارہ اس معاملے میں ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط کی بلند حوصلگی کو مدِنظر رکھتے ہوئے اُن سے بجا طور پر صرفِ نظر کی توقع کرتا ہے۔

تنظیم الفردوس
معتمد
ادارۂ یادگارِ غالب

دیباچہ

غالب کو اپنے اشعار کے مضامین کے غیب سے آنے کا جب احساس ہوا اور ان کے گنجینۂ معنی کا جادو سر چڑھ کر بولنے لگا تو ان کے سامعین اور قارئین، کلام کی تفہیم کے لیے اس کی تسہیل کی فرمائش کرنے لگے۔ ان کے خیال میں غالب کا کلام نہایت مشکل تھا۔ مولوی فضل حق سرشتہ دار ضلع عدالت دہلی اور مرزا خاں عرف مرزا خانی کوتوالِ شہر نے غالب کے مشکل اشعار دیوان سے چھانٹ کر علاحدہ بھی کر دیے۔ تسہیل کاری کا یہ سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ اس ذیل میں غالب شناسوں نے شائقینِ غالب کو سہولت بہم پہنچانے کے لیے کلام غالب کی شرحیں اور فرہنگیں ترتیب دیں، تحقیق و تدوین کے بڑے بڑے ادارے غالب کے نام پر قائم ہوئے جہاں کلام غالب اور سیرت غالب کے مختلف گوشوں پر کام ہونے لگا۔ ان اداروں کی بیشتر مطبوعات، ماہرینِ غالب کی کتابیں اور غالب کی صد سالہ برسی پر ہندو پاک میں شائع ہونے والے رسائل کے 'غالب نمبر' جب جب میرے مطالعے میں آئے مجھے ان میں کلام غالب کے لسانی مطالعے پر سیر حاصل بحث کا فقدان نظر آیا۔ اسی اثنا میں غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی میں منعقدہ ۱۹۸۴ء کے ایک مذاکرے میں غالب کے ایک شعر:

جام ہر ذرہ ہے سر شار تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

مصرعۂ اولیٰ کے فقرے ''مجھ سے'' پر کافی بحث ہوئی۔ اسی زمانے میں انڈین انسٹی

ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز نئی دہلی میں غالب کے ایک شعر میں لفظ 'حَرَکَت' کے تلفظ پر بھی خوب بحث ہوئی تھی۔ یہ تمام مباحث میرے علم میں تھے۔ مولانا عرشی اور گوپی چند نارنگ کی نگارشات جن میں غالب کے کلام کا لسانیاتی نقطۂ نظر سے جائزہ لیا گیا ہے، وہ بھی میرے مطالعے میں رہیں۔ یہ تمام محرکات مجھے کلام غالب کو نحویات کی میزان پر پرکھنے کی ترغیب دیتے رہے۔ یہ کتاب انھی کا ثمرہ ہے۔

نحویات میں جملے کے اجزائے متصلہ یعنی جملے میں استعمال ہونے والے اجزائے کلام (اسم، ضمیر، صفت، فعل، متعلق فعل، امدادی فعل، حروف جار و عطف اور اوقاف و اعراب) کے باہمی انسلاک و انفصال سے ترتیب پانے والے معنیاتی نظام پر غور کیا جاتا ہے۔ اس کتاب میں کلام غالب کے نحویاتی نظام کا نحویات کے اصولوں کی روشنی میں جائزہ لینے کے لیے قواعد زبان کے مطابق اجزائے کلام کے ہر جز پر علاحدہ علاحدہ بحث کی گئی ہے اور اشعار کی نحوی ساختوں کے معنیاتی نظام کو واضح کیا گیا ہے۔ کتاب کے ہر باب میں اس نحوی ساخت سے مراد اشعار غالب کی نثری ہیئت کا نظام ہے۔

اس کتاب کی تیاری میں جن احباب سے مجھے معاونت حاصل ہوئی، میں ان تمام کاتہِ دل سے شکر گزار ہوں۔ اللہ تعالیٰ انھیں اجر عظیم عطا کرے۔ آمین یا رب العالمین۔

ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط

پیش لفظ

قواعدِ زبان اور تفہیم شعر

قواعد یا صرف ونحو کی روایتی تعریف یہ ہے کہ مختصر تر بامعنی لسانی صوتی اکائیوں (صرفیوں اور لفظوں) سے لے کر طویل تر لسانی صوتی اکائیوں (فقروں اور محاوروں) تک کی تقسیم، ترتیب، تکرار اور ان کے مشتقات سے کی جانے والی بحث قواعد میں صرف کہلاتی ہے اور کلام یا جملوں میں الفاظ کے باہمی ربط اور ان سے ظاہر ہونے والے مفاہیم کے مطالعے کو نحو کہتے ہیں۔ قواعد صرف ونحو کا مجموعی نام ہے۔ منطق اور فلسفے کی یہ بحث بہت قدیم ہے کہ زبان اور قواعد میں پہلے کون؟ مشرق ومغرب میں اس علم کی تاریخ سے معلوم ہوتا ہے کہ زبانیں ایک عرصے تک بے قاعدہ استعمال ہوتی رہی ہیں (اگرچہ ان کے استعمال کے اصول وقوانین علمی مباحث میں چھپے ہوئے تھے) فی الوقت ہمارا سابقہ چونکہ اُردو قواعد سے ہے اس لیے اس کی تحقیق میں ہم اسے ازحد متاثر کرنے والی عربی قواعد سے اس کے ربط کی طرف توجہ دیں گے۔

اُردو اور عربی قواعد نسلی اور ساختی اعتبار سے دو مختلف النوع زبانوں کی قواعد ہے۔ اُردو ہند آریائی اور عربی سامی نسل کے لسانی خاندان سے تعلق رکھتی ہے اس لیے ان کی ساخت وبافت ان کے اصول ونظریات اور ان کا ذخیرۂ الفاظ ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہے۔ زبانوں کا سب سے اہم اصول یہ ہے کہ جب ایک خطے میں دو یا زیادہ زبانیں روبہ عمل ہوں تو ان میں لسانی بیوہار یعنی زبانی لین دین سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ آٹھویں صدی عیسوی سے عربی کے اثرات مغربی ہند کی زبانوں پر ظاہر ہونے لگے تھے۔ ہندو اور عربی ثقافتوں نے ایک دوسرے کو متاثر کیا تو لازماً

زبان سب سے اہم مظہر تھی جو متاثر ہوئی اور جس نے متاثر بھی کیا۔ اوپر کے قوسین کی عبارت دیکھیے جو کہتی ہے کہ زبان کے استعمال کے اصول علمی مباحث میں چھپے ہوئے تھے چنانچہ ہندی اور عربی کی ایک دوسرے پر تاثر آفرینی اور تاثیر پذیری نے زبان کے اصول کو زبان والوں کے لیے واضح کر دیا۔ زبان استعمال کرنے والوں نے اپنے مذہبی ذخیرۂ الفاظ کو صحیح روحانی حالت میں رکھنے کے لیے ان زبانوں کی لغات مرتب کیں۔ سنسکرت ہو کہ فارسی، عربی ہو کہ یونانی، کلاسیکی زبانوں کے ماہرین نے زبان کے اصولوں کو پردے سے باہر نکالا اور زبانوں کی قواعد لکھے جانے کا سلسلہ شروع ہوا۔

بارھویں تیرھویں صدی عیسوی کا زمانہ اُردو کی آنکھیں دیکھ رہا تھا۔ اسلامی علوم وفنون کی زبان ہونے کی وجہ سے عربی کا تعلق مسلم حکمرانوں کی سماجی لسانیات کے تحت اُردو قواعد کے ناگزیر رشتے کی شکل میں سامنے آیا۔ دیکھا جائے تو اُردو ہندی نژاد اور عربی سامی النسل زبان ہے۔ دونوں کی لسانی ساخت کسی زاویے سے نہیں ملتی مگر زبان کے اصول جب علمی پردے سے باہر آئے تو علما نے انھیں عربی کے زیرِ اثر عربی مخاطبے کے تحت ہی سمجھا اور سمجھایا۔ اُردو فعل خالص ہندی کی نمود ہے جبکہ عربی فعل اپنی مخصوص ساخت کے سبب ہندی اُردو فعل سے میل نہیں کھاتا مگر ابتدائی ماہرین نے ان اصولوں کو کم از کم تین چہروں میں پہچانا: اسم، فعل اور حرف میں۔ یہی پہچان آگے چل کر جب یورپی ماہرین نے اُردو قواعد پر خامہ طرازی کی (اٹھارھویں صدی ابتدائی) تو یورپی زبانوں کے اجزاے کلام کی صورت میں سامنے آئی۔ یعنی اسم، ضمیر، صفت، فعل، متعلق فعل، حروف جار وعطف اور حروف فجائیہ۔ ان میں عربی کے اسم، فعل اور حرف مشترک ہیں لیکن ضمیر اور صفت (تعداد وجنس) اسم کے پردے سے نکل آئے۔ اس طرح یورپی قوموں کی لکھی گئی قواعد نے بھی اپنا اثر دِکھایا۔ پھر تو یہ اُردو کی روایت ہی بن گئی کہ اس کے صرف ونحو پر عربی فارسی قواعد کی زبان میں بات کی جانے لگی، آگے چل کر روایتی قواعد کی جگہ علم اللسان یعنی لسانیات نے لے لی۔ زبان کے اصولوں پر بات کرنے کی لفظیات بدل گئی اور آج بھی بدل رہی ہے۔ جان جوشوا کیٹلر کے زمانے سے عصمت جاوید اور یحییٰ نشیط کے زمانے تک قواعد کا نہ صرف ڈھانچا بدلا

ہے بلکہ زبان کو سمجھنے سمجھانے کا ہر طریقہ بدل گیا ہے۔

شاعری پر اپنے تنقیدی تفاعل کے اظہار میں ماہرین اب تک بیان و بدیع اور عروض و آہنگ کے مخاطبے میں کلام کرتے رہے ہیں۔ ایسا موقع شاذ ہی ان پر آتا ہے کہ شعر میں تشبیہ و استعارہ وغیرہ کے ساتھ شعری زبان کی قواعد سے ماخوذ کسی اصطلاح کا حوالہ وہ اپنے متن میں شامل کرتے ہوں۔ زبان پر تنقیدی تفاعل کے متعدد اسالیب ہیں مگر اپنے اظہار میں قواعدی اسلوب کو شامل کر کے زبان کی معنوی جہات کو آشکارا کرنے کی طرف ماہرین کی توجہ نہیں۔ وہ کلاس روم میں متحرک ہوں کہ کسی ادبی مجلس میں واقع بحث وتمحیص میں نئی پرانی/مشرقی مغربی شعریات کے اسرار منکشف کر رہے ہوں، بیان و بدیع، عروض و آہنگ اور نئے نظریاتی افکار و تصورات کی گتھیوں کو سلجھاتے ہوئے وہ اکثر شعری وتنقیدی رجحانات پر وعظ وخطابت کے سوا کسی اورلسانی وادبی شعبے کی افادیتوں پر بات کرنے سے جی چراتے نظر آتے ہیں۔ ناقدین، اساتذہ، طلبا اور زبان کے فنکاروں کا قواعدِ زبان سے اعراض ہر زمانے میں شعبۂ تعلیم وفن کے افراد کا شیوہ نظر آتا ہے۔ اُردو کی بات کریں تو اس کی قواعد غیر ملکیوں نے مرتب کی۔ اس ذیل میں تحقیق سے ثابت ہے کہ قواعد اُردو پر پہلی کتاب جان جوشوا کیٹلر نے ۱۷۱۵ء میں لکھی۔ وہ بمقام سورت ایسٹ انڈیا کمپنی میں مختلف عہدوں پر فائز رہا۔ عیسائی مشنری سے تعلق رکھنے والے بنجامن شلز نے لاطینی میں اُردو قواعد پر ایک کتاب ۱۷۴۴ء میں تحریر کی۔ اس موضوع پر ہیڈلے کی کتاب ۱۷۷۲ء میں چھپی۔ لیبی ڈف نے ہندوستان کی مخلوط زبان یعنی ہندوستانی پر قلم اُٹھایا۔ اس کی کتاب ہندوستانی گرامر پر زیادہ تر سنسکرت اور بنگالی کے اثرات ملتے ہیں۔ جان گلکرسٹ کی اُردو خدمات جگ ظاہر ہیں۔ اُردو قواعد پر اس کی تصنیف ۱۸۰۷ء میں شائع ہوئی۔ جان شیکسپیئر کی اُردو گریمر ۱۸۱۳ء میں لندن میں شائع کی گئی۔ بعد میں جس کے متعدد ایڈیشن سامنے آئے۔ فرانس میں ایک مستشرق عالم گارساں دتاسی تھا۔ اس نے قواعد اُردو پر ایک طویل مقالہ بھی لکھا۔ ''اُصول زبان ہندوستانی'' دتاسی کی اُردو صرف ونحو پر ایک اہم کتاب ہے جو ۱۸۲۹ء میں شائع ہوئی۔ ان کے علاوہ متعدد زبان داں تھے جنھوں نے اُردو قواعد پر قلم اُٹھایا۔ چند ایک

نام ملاحظہ فرمائیں: ایس ڈبلیو بریٹن، اسٹیفورڈ ارناٹ، جیمز بالسٹائن، ریونڈ رجی اسمال، مونیئر ولیمز، جان ڈاسن وغیرہ وغیرہ (ایسا بھی ہے کہ اُردو گرامر پر کتابیں تو موجود ہیں مگر ان کے مصنفین کے نام کتابوں میں نہیں ملتے)

کم وبیش چار سو برس کی تاریخ گواہ ہے کہ اُردو والے اس علمی شعبے کو نظر انداز کرتے چلے آرہے ہیں۔ اس مضمون پر تحریری مواد تیار کرنے کا مقصد غیر ملکی ادیبوں کے سامنے یہ تھا کہ ہندوستانی یعنی اُردو خطے میں رہنا اور عوام پر غیر ملکی اقتدار برقرار رکھنا جس کے لیے ضروری تھا مقامی زبانوں کا علم حاصل کیا جائے۔ اقتدار بنانے کے علاوہ ان ماہرین کا اِرادہ عوام کو اپنے مذہب کا حامل بنانا بھی تھا اس لیے وہ اپنی کتابوں میں شاذ مواقع پر ہی شعر کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ قواعد کی یہ خشکی یعنی اس میں شعر کے فقدان نے بھی عوام وخواص کو اس علم سے دور رکھا گویا اہل زبان کے لیے اپنی زبان کی قواعد جاننا ضروری نہیں۔ مغربی حکام کے لیے جو ایسٹ انڈیا کمپنی کے سربراہ تھے، اہم مقصد کمپنی میں ملازمت کرنے والوں کے لیے ہندوستانی عوامی زبان کا سیکھنا لازمی تھا۔ اس کے پیش نظر انھوں نے ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج میں ملازم اہل اُردو سے کئی کتابیں تصنیف یا تالیف کروائیں۔

اُردو صرف ونحو کا متن جس زمانے میں تشکیل دیا جارہا تھا، قواعد زبان اور تفہیم شعر کے رشتے کی بنیاد نہیں پڑی تھی۔ کسی مرحلے میں جب ناگزیر ہو گیا کہ زبان کے کسی اصول کو سمجھنے کے لیے یا کسی شعر کی تفہیم کے لیے شعر کی ضرورت پڑی یا زبان کے کسی اصول کی مدد لازمی نظر آئی تو متن ساز نے جو ضروری ہوا، کیا اور اس طرح اُردو قواعد اجزائے کلام کے توسط سے لکھی اور پڑھی جانے لگی۔ اُردو زبان کے اصول کی تفہیم کے لیے عربی قواعد کی اصطلاحوں کو اپنایا گیا اور محل ضرورت سے اُردو قواعد میں بیان و بدیع کے مسائل شامل کر کے اسے زبان کی شعری قواعد کہا جانے لگا۔

ایک زمانے کے بعد انشاء اللہ خاں انشا نے اس طرف توجہ کی اور ''دریائے لطافت'' جیسی شاہکار قواعد ۱۸۰۲ء میں اُردو کی جھولی میں ڈالی۔ یہ اُردو قواعد کی پہلی علمی نظریاتی تصنیف

ہے جس میں پائے جانے والے بعض اصول ہمارے زمانے کے لسانیاتی اصولوں سے لوہا منوا لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ''دریائے لطافت'' زبان کے استعمال کے مختلف اصولوں کا مجموعہ ہے۔ عورتوں کے محاورے، مختلف علاقائی لہجے اور بعض لفظوں کا اشتقاق اس کے متن کا حصہ ہیں۔ انشا نے تفہیم شعر کے تعلق سے اس میں کوئی بات نہیں کی البتہ ان کے معاون مصنف مرزا قتیل نے شاعری کی قواعد کے نام پر عروض و آہنگ کے چند مسائل کتاب میں شامل کیے ہیں۔

بیسویں صدی میں شاعری کو دور رکھ کر بعض رسالے اُردو قواعد پر لکھے گئے ہیں۔ اس عہد میں زیرِ نظر مضمون یعنی صرف و نحو میں مولوی عبدالحق کی مرتب کردہ کتاب ''قوعد اُردو'' نے خوب شہرت پائی۔ یہ کتاب ہماری تدریسی اور تعلیمی ضروریات کو کسی حد تک پورا کر سکتی ہے۔ اس کے متن کی توضیح و تفسیر میں یوں تو درجہ بہ درجہ (حروف سے جملے تک) قواعدی اُصول پیش کیے گئے ہیں لیکن اکثر مقامات پر اشعار کے حوالے سے اپنی بات کہنے سمجھانے کے لیے مولوی صاحب نے اپنے خشک بیان میں کہیں کہیں شاعری کی خوشبوئیں بھی بکھیری ہیں۔ چند مثالیں پیش ہیں: ضمیر مخاطب 'تو' کی ذیل میں کہتے ہیں:

نظم میں اکثر مخاطب کے لیے تو، لکھتے ہیں یہاں تک کہ بڑے بڑے لوگوں اور بادشاہوں کو بھی اسی طرح خطاب کیا جاتا ہے:

دُعا پر کروں ختم اب یہ قصیدہ
کہاں تک کہوں تو چنیں ہے چناں ہے

(میر)

بعد شاہانِ سلف کے تجھے ہے یوں تفصیل
جیسے قرآن میں توریت و زبور و انجیل

(ذوق)

ہم بھی تسلیم کی خو ڈالیں گے
بے نیازی تری عادت ہی سہی

نہ لٹتا دِن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا، دعا دیتا ہوں رہزن کو

(غالب)

فعل، امدادی فعل، حرفِ نفی، افعال مجہول و معروف، متعلق فعل تمیز کی وضاحتوں میں کئی اشعار متن میں شامل ہیں۔ چند مثالیں :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
نہ ستائش کی تمنا، نہ صلے کی پروا
گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی، نہ سہی
نہ ہوئی گر میرے مرنے سے تسلی نہ سہی
امتحاں اور بھی باقی ہوں تو یہ بھی نہ سہی

(غالب)

ان شعروں کی موجودگی سے صرف و نحو کے مسائل پر بحث کرنے والی کتاب کا مزاج بہر حال شاعرانہ ہرگز نہیں ہوتا، علمی، توضیحی اور تدریسی ہی رہتا ہے۔

ڈاکٹر عصمت جاوید کی تصنیف ''نئی اُردو قواعد'' (۱۹۸۰ء) میں بھی بعض مصرعوں اور اشعار کی مدد سے مصنف نے تکنیکی باتوں کی وضاحت کی گئی ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ قواعد کوئی سوکھا کھڑنک علمی خطہ نہیں ہے۔ یہاں جا بجا سبزہ بھی لہلہاتا ہوا نظر آتا ہے۔ ڈاکٹر موصوف کی یہ کتاب دیکھ کر (یعنی پڑھ کر) کھلتا ہے کہ روایتی اُردو قواعد کہیں پیچھے چھوٹ گئی ہے۔ اگر یہ پائی بھی جاتی ہے تو لسانیات/معنیات/نحویات وغیرہ کے گہرے سایے اس پر چھائے ہوئے ملتے ہیں۔ جس طرح قدیم مغربی ماہرین نے اُردو قواعد پر کتابیں لکھی ہیں، اسی طرح عصمت جاوید کی ''نئی اُردو قواعد'' پر یسپرسن، بلوم فیلڈ، ہاکٹ، وؤرف، نوم چامسکی وغیرہ یوروپی امریکی محققوں اور ماہروں کے اثرات نظر آتے ہیں۔ ان کی اُردو قواعد میں جگہ جگہ خاکوں اور فارمولوں

سے قاری کا سابقہ پڑتا ہے۔ یہ خاکے اور فارمولے مصنف نے یقیناً زبان/لسانیات کے مسائل کی آسان فہمائش کے مقصد سے کتاب میں شامل کیے ہیں یعنی جو کام اُردو قواعد کے اہل زبان نے اشعار سے لیا، وہی کام ڈاکٹر موصوف نے خاکوں اور فارمولوں سے لینے کی کوشش کی ہے۔

اجزاے کلام پر اُردو قواعد کی بنیاد یورپی مصنفین کی وجہ سے استوار کی گئی۔ یورپ میں اس تصور نے یونانی قواعد کی نمود کے ساتھ فروغ پایا اور یونانی (جسے مغرب میں اُم الالسنہ کہتے ہیں) کے اثر سے یہ تصور دیگر ہندیورپی زبانوں میں بھی سرایت کر گیا۔ ''اوکسفرڈ فرہنگ لسانیات' کے مطابق اجزاے کلام لفظی زمروں کا نظام ہے جس نے پہلے پہل یونانی اور لاطینی زبانوں میں نمود کی۔ وہاں سے بعض تبدیلیوں کے ساتھ دوسری زبانوں میں بھی اسے اختیار کر لیا گیا۔ اصولاً لاطینی میں اجزاے کلام سے مراد اسم، ضمیر، فعل، جزویہ، عطف، جار اور فجائیہ ہوتی تھی۔ یونانی ماہرین تعلیقیے (آرٹیکل) کو بھی ان میں شمار کرتے تھے۔ اس کے لیے مستعمل قدیم اصطلاح ''پارٹیز اُوریشنِس'' کے معنی جملے کے اجزا تسلیم کیے جاتے تھے۔ اس طرح ایک جز جملے میں اپنی دروبست (نحو) کے مطابق دوسرے اجزا سے ربط رکھنے والا سمجھا جاتا تھا۔

ہمارے یہاں جملوں میں مستعمل لفظوں کے سیاقی رشتے کی تحقیق صرف کہلاتی ہے۔ اس میں جملے کی لفظی بندش عربی قاعدے کے مطابق اسمی اور فعلی جملے کے فرق سے سمجھی جاتی اور جملے کی مبتدا اور خبر میں تقسیم کو نحو کی ابتدا مانتے ہیں۔ آگے چل کر جب انگریزی کے اثر سے جملوں کی تصریف میں اجزاے کلام کی مدد لی جانے لگی تو اسمی اور فعلی جملوں کی جگہ مفرد، مرکب اور مخلوط جملوں نے لے لی۔ ''نحویات غالب'' میں صرف ونحو کے روایتی تصورات ضرور اِدھر اُدھر سے جھانکتے نظر آتے ہیں مگر اجزاے کلام میں سے ہر ایک کی تعریف وتوضیح میں نیا پن بھی جھلکتا ہے مثلاً اسم کی مروجہ تعریف سے یہاں گریز کیا گیا ہے کہ شخص، جگہ اور چیز کے نام کو اسم کہتے ہیں۔ مصنف نے یہاں اسم کی تعریف کے اس پہلو کو اپنایا ہے جس میں مجرد اور مجسم کی صفات سے اسم کی شناخت کی جاتی ہے یعنی شخص، جگہ اور چیز کے ساتھ محبت، یقین، یاد، پری، خرابی وغیرہ وغیرہ جیسے غیر مرئی تصورات بھی اسم کے طور پر سمجھے جاسکتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ اسم کی بجاے استعمال کیے

جانے والے لفظ کو ضمیر کہتے ہیں۔ اب یہ تصور ہے کہ اگر ضمیر اسم کا متبادل ہے تو یہ بھی لازماً اسم ہے۔ اسی طرح اسم کی صفات اور تعداد اور جنس وغیرہ کے تعلق سے یہاں قواعد کے روایتی تصورات سے اعراض برتا گیا ہے۔ فعل، متعلق فعل، تمیز فعل اور بالخصوص معاون فعل کی صرفیاتی تفتیش میں مصنف نے خوب محنت کی ہے اور افعال کی حرکات وسکنات کو غالب کے اشعار کے حوالوں سے اس طرح بیان کیا ہے کہ شعروں کی معنوی تہ داری میں خوب اضافہ ہوا ہے۔ اب اظہار کا رُخ ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط کی زیر نظر تصنیف بہ نام ''نحویات غالب'' کی طرف کرتے ہیں۔

صرف ونحو کے موضوعات پر مشتمل یہ کتاب صرف ونحو سے تعلق نہیں رکھتی یعنی اس میں قواعد کی اصطلاحوں کا سلسلہ وار بیان نہیں کیا گیا ہے بلکہ یہ مرزا اسداللہ خاں غالب کے اُردو کلام کو نحویات کے شیشے سے دیکھنے کی کوشش ہے۔ نحویات، لسانیات کا ضمنی مضمون ہے جس میں زبان کے جملوں کی لفظی ساختوں (اجزاے کلام) کا سائنسی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ مبصر نے گذشتہ صفحات میں صرف ونحو کے موضوع پر لکھی گئی چند کتابوں کی چھان پھٹک اسی لیے کی ہے کہ دیکھیں ان کتابوں میں اُردو اشعار کو کس طرح استعمال کیا گیا ہے۔ ایسا بھی کہہ سکتے ہیں کہ اُردو اشعار ان کتابوں میں کس طرح استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ دو جملے جو ابھی ابھی آپ نے پڑھے، دراصل اُردو زبان کی نحو کے ایک مسئلے کو سامنے لاتے ہیں کہ حرف مفعول ''کو'' کہاں برتا جائے گا، کہاں نہیں برتا جائے گا اور کلام غالب سے کون سا شعر اس مقصد کے لیے مفید مطلب ہوسکتا ہے۔ یہ کتاب "ایک میں دو کا مزہ" رکھتی ہے۔ شعر کی نحویاتی نہج کے پیش نظر کلام غالب کی تشریح وتوضیح نشیط صاحب کا بڑا علمی کارنامہ ہے۔ غالب کے جتنے شارحین گزرے ہیں انھوں نے اگرچہ زبان کے ہر زاویے سے غالب کے اشعار پر روشنی ڈالی ہے مگر چند ایک شعروں (''چند ایک شعروں' مزے دار فقرہ بن گیا ہے) کے سوا کسی نے صرف نحویات کے زاویے سے کلام غالب کی تشریح نہیں کی۔ نشیط صاحب نے غالب کے متداول کلام کے ساتھ ان کے منسوخ کلام سے بھی مثالیں اخذ کی ہیں۔ یہاں کتاب کے مواد وموضوعات پر اظہار خیال ضروری ہے تاکہ کلام غالب پر لکھی گئی کتاب سے جس میں صرف کلام غالب کی نحوی تشریحات پائی جاتی ہیں، باذوق قارئین

متعارف ہوسکیں۔

کتاب نو ابواب، ایک مقدمے، ایک پیش لفظ اور ایک دیباچے کے متون پر مشتمل ہے۔ دیباچے اور پیش لفظ سے صرف نظر کرتے ہوئے ہم کتاب کے متن کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ پہلے قدم پر مصنف کا تحریر کردہ مقدمہ ''نحویات کیا ہے؟'' سامنے آتا ہے۔ مصنف اس سوال کے جواب میں نئے لسانی نظریات، لسانیات، معنیات، اسلوبیات وغیرہ کا مختصر تعارف پیش کر کے نثر و شعر کی نحویاتی ساختوں کو واضح کرتے ہیں کہ زبان ایک ہے مگر نثر و شعر اس کے اظہار کی دو ہیئتیں ہیں۔ کلامِ غالب میں شعری نحو کا جائزہ لینے کے لیے وہ قواعد کے بہت سے موضوعات کے اصطلاحی تصورات کی وضاحت بھی کرتے ہیں۔ ان میں جملوں کے اجزاے متصلہ کی اہمیت کو انھوں نے خوب واضح کیا اور جملے میں لفظوں کی صحیح دروبست سے نمو کرنے والے معانی کو سمجھایا ہے یعنی مرصع ساز جس طرح زیور میں نگینے جڑتا اور ہر نگینہ اپنے مناسب مقام پر بٹھا کر زیور کو کسی لائق بنا دیتا ہے، یہی عمل شاعر کا بھی ہے کہ وہ شعر میں مناسب ترین اور موزوں ترین الفاظ کا استعمال کرے۔

قواعدِ زبان کی مدد سے شعر کی تفہیم نہیں کی جاتی کیونکہ قواعد کی زبان اصولوں میں جکڑی ہوئی ہوتی ہے اور شعر کی تفہیم کی زبان ایک مختلف ہی مظہر ہے۔ نثر کی نحو کی طرح شعر کی بھی نحو ہوتی ہے جس کے تقاضے اول الذکر زبان کے تقاضوں سے بالکل جدا ہوتے ہیں۔ نثر کی نحو اور شعر کی نحو جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے، آپس میں مماثلت نہیں رکھتے۔ یوں تو تشبیہ اور استعارے کی زبان کو بھی فاعل مفعول فعل کے نحوی ضابطے سے سمجھا جا سکتا ہے مگر شعریت کو قربان کیے بغیر یہ ممکن نہیں۔

مصنف نے زبان کے اجزاے کلام کے تعارف میں اسم، ضمیر، فعل وغیرہ کی فہمائش کے لیے زبان کے استعمال کے وقت ان میں ہونے والی تبدیلیوں کا ذکر کیا ہے۔ جنس، تعداد، اضداد وغیرہ کی اہمیت پر روشنی ڈالی کہ اجزاے کلام میں ان تصورات کا تفاعل کیا ہے۔ الفاظ کے انتخاب کے بعد صحیح مقام پر ان کی نشست کی کیا ضرورت اور اہمیت ہے، مصنف غالب کے شعروں کے نحوی تجزیے سے انھیں اجزاے کلام کی حیثیت سے متعارف کراتے ہیں۔ شعر

پڑھتے ہوئے لہجے، سُر اور لفظوں پر توجہ دینے سے جو معنوی پرتیں کشادہ ہوتی ہیں، نحویات میں ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے علاوہ شعری زبان کے تفاعلات یعنی مصرعوں، شعروں اور اعراب کی بحث دلچسپ ہے۔ اس طرح درجہ بہ درجہ اجزاے کلام کی فہمائش نحویات کی تفہیم معانی کی متعدد تہوں سے آشنائی کا ذریعہ بن کر سامنے آتی ہے۔

یوں تو اجزائے کلام میں اظہار کی اہمیت کے پیشِ نظر کلام کے ہر جز کو بڑی اہمیت حاصل ہے لیکن بعض کو بعض پر فضیلت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس لحاظ سے اسم کی فضیلت دیگر اجزا سے بڑھ کر تسلیم کی جاتی ہے اور معاملہ جب غالب علیہ الرحمہ کے کلام میں مستعمل اسما کا ہو تو ان کی غالب کے کلام میں موجودگی دوسرے اجزا اور لفظوں سے ان کے نحوی رشتے اور اس رشتے سے نمود کرتی تہ بہ تہ معنویت غرض ہر جز کی لفظی اہمیت و افادیت کی حامل بن جاتی ہے۔ اس تعلق سے مصنف نے غالب کے متعدد اشعار کا نحوی تجزیہ کر کے کلام کی تہ بہ تہ معنویت کو اُجاگر کیا ہے۔ تجزیے اس تصنیف میں روایتی قواعد کے صرفی تجزیوں سے مشابہت رکھتے ہیں مگر ہر قواعدی مظہر کی وضاحت سے شعر کے معنی قاری کے ذہن تک بہ سرعت پہنچ جاتے ہیں۔ مصنف کے تجزیے کلامِ غالب کے دیگر شارحین سے مختلف اس لیے ہیں کہ یہاں غیر روایتی طور پر شعر کی تشریح کے لیے قواعدی اصطلاحوں کا استعمال کیا گیا ہے (اور زبان کا کون سا لسانی تفاعل قواعد کی پابندی نہیں کرتا) مبصر نے صرف یہ دیکھنے کے لیے قواعدیین نے غالب کی شرح لکھتے ہوئے اپنے علمی کوائف امدادی مظاہر کی طرح استعمال کیے ہیں کہ نہیں؟ کیے ہیں اور مثالیں گزشتہ صفحات پر دیکھی جا سکتی ہیں مگر ان کے تفاعل میں عروض و آہنگ کی باتیں زیادہ اور لسانی قواعد کی باتیں کم کم کی گئی ہیں۔ نشیط صاحب کے تجزیے نحویات کے علمی تقاضوں کو سامنے رکھ کر غالب کے شعروں پر بات کرتے ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

بوئے گل ، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

اس شعر میں بوٗ، نالہ اور دود (دھواں) تینوں غیر مجسم اشیاے مدرکہ ہیں، لمسی

پیکروں میں ان کا شمار نہیں ہوتا۔شاعر نے انھیں اسم الفاعل کے طور پر شعر میں باندھا ہے۔مصرع ثانی میں 'جو' ضمیر موصولہ کے علاوہ ضمیر اشارہ اور اس کے جواب میں 'سو' کا استعمال ہوا ہے۔یاد رہے کہ ضمیر موصولہ 'جو' جملے میں ایسی جگہ استعمال ہوتا ہے کہ اس سے جڑے ہوئے جملے میں اس کے اسم کا بیان ہوتا ہے اور جواب کے طور پر دوسرے جملے میں ''وہ یا سو'' لازماً لایا جاتا ہے۔جیسے ''جو کتاب کل گم ہوگئی تھی، وہ مل گئی۔'' اس جملے کے دونوں فقروں کو ضمیر موصولہ سے جوڑا گیا ہے۔ اور اس اسم (کتاب) کی طرف اشارہ کر رہا ہے، جو کھو گئی تھی۔دوسرے فقرے میں کتاب کے ملنے کا ذکر ہے۔اس کے لیے 'وہ' اشارۂ بعید کا استعمال کیا گیا ہے۔اس 'وہ' کی جگہ 'سو' بھی استعمال ہوا کرتا تھا۔

شعر کے تجزیے کے دوران کھلنے والی معنوی تہوں کے اسرار سے بھی مصنف قارئین کو واقف ضرور کراتے ہیں مثلاً اس غزل (شوق ہر رنگ) کے آخری شعر میں غالب نے 'گریہ' جیسی شے کو شور اُٹھانے والا کہا ہے ع

دِل میں پھر گریے نے اک شور اُٹھایا غالب

'گریہ/شور' میں مناسبت لفظی ہے۔گریے کو شور اُٹھانے والا کہنے میں تجسیم کی صنعت برتی گئی ہے۔

غالب کے نظام اسما میں ہر طرح کا اسم پایا جاتا ہے۔ذی روح، غیر ذی روح/مرئی، غیر مرئی/مجرد، غیر مجرد/فطری، غیر فطری/عام، خاص/مذہبی، غیر مذہبی/حقیقی، غیر حقیقی وغیرہ وغیرہ۔یہ ایسی مزوّجہ ضدین صفات ہیں جو اپنے موصوف کو متاثر ضرور کرتی ہیں جیسے گریے کے تعلق سے یہ تصور عام ہے کہ یہ چپکے چپکے رونے سسکنے کا نام ہے مگر غالب کا گریہ ایسا نہیں۔اسی طرح قطرہ بھی ''طوفان'' کے مماثل اسم ہے۔لسانی ترکیبوں (توصیفی، عطفی، اضافی وغیرہ) کا ایک جز اسم ضرور ہوتا ہے۔مصنف نے یہ مثالیں دی ہیں۔تیغ نازک، مۓ کیفیت، خمیازہ ہائے صبح آغوشاں، ناصح بے صرفہ گو، وبالِ سایۂ بالِ ہما وغیرہ۔یہ اور ان کے علاوہ دو لفظی اور کثیر لفظی مثالیں کلام غالب کا امتیاز ہیں۔اگرچہ کسی شاعر کا کلام ایسی ترکیبوں سے خالی نہیں مگر غالب کی

لسانی پیچیدگی ان کی ترکیبوں کو پیچیدہ ضرور بناتی ہے مثلاً:

مۓ کیفیّتِ خمیازہ ہائے صبحِ آغوشاں

یہ پورا مصرع ہی ایک ترکیب ہے جس میں پانچ پانچ اسمی ساختیے نظر آتے ہیں اور کلام غالب میں ایسی ترکیبوں کی کمی نہیں۔نشیط صاحب نے اپنے مقالے میں ان ترکیبوں کے ضروری ہونے پر جوڑ کھولے اور معنی کی نئی جہات آشکارا کی ہیں۔

نشیط صاحب نے اگلے مرحلے میں دس اقسام کی ضمیریں استعمال کرنے والے غالب کے اشعار کا نحوی تجزیہ کیا ہے۔موقع بہ موقع مستعمل ہر قسم کے ضمیر کی تعریف اور اشعار کا نحوی تجزیہ اس مقالے کی وقعت بڑھانے کے لیے کافی ہے پھر قواعد کی ایک مخصوص شق کو اس کی قسموں اور ان کے ساتھ لازماً جملے میں جگہ پانے والی متعدد علامتوں کو غالب کے شعروں سے ڈھونڈ نکالنا کوئی یوں ہی سا قواعدی مطالعہ نہیں۔مثال کے طور پر کہتے ہیں:

اُردو میں حالت کے اعتبار سے اسم ضمیر کی سات قسمیں ہیں: فاعلی حالت، مفعولی حالت، اضافی حالت، طوری حالت، ندائی حالت، خبری حالت اور ظرفی حالت

ان حالتوں کا ہر قسم کی ضمیر کے ساتھ یہاں شعروں کے حوالے سے بیان کارے دارد، اصلاً ضمیر کی تین ہی قسمیں ہیں، متکلم، مخاطب اور غائب لیکن ان کی ضمنی قسمیں متعدد ہیں اور ہر قسم کی حالت ضرورت نحوی کے تحت اپنی ہیئت بھی تبدیل کرتی ہے۔نشیط صاحب نے ہر قسم کی حالت کا ان کی خاص ضمیری نشانیوں کے ساتھ تجزیہ کیا اور کلام غالب سے ان کے لیے مثالیں فراہم کیں۔مثلاً ضمیر متکلم (میں/ہم) کی فاعلی حالت ظاہر کرنے والے مصرعے

ع میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں — متکلم واحد

ع میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد/ سنگ اُٹھایا تھا۔۔۔

ع ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا۔۔۔ — متکلم جمع

ع ہم کہاں کے دانا تھے، کس ہنر میں یکتا تھے

ع تو دوست کسی کا بھی، ستمگر نہ ہوا تھا — مخاطب واحد

ع یہ جانتا ہوں کہ تو اور پاسخ مکتوب

ع ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے   مخاطب جمع واحد

ع جاتے ہوئے کہتے ہو، قیامت کو ملیں گے   مخاطب واحد

(تم اس مصرعے میں محذوف ہے)

ع وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے   غائب واحد

ع زندگی میں تو وہ محفل سے اُٹھا دیتے تھے   غائب جمع

ع دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا   غائب جمع

وغیرہ وغیرہ۔ یہاں ''میں، ہم، تو، تم، وہ'' فاعلی حالت میں ہیں۔ ان کے علاوہ ضمیر کی دوسری حالتوں کی مثالیں نشیط صاحب کے مقالے میں دیکھی جا سکتی ہیں جیسے میں سے میرا، ہم سے ہمارا/ ہماری، تو سے تیرا/ تیری، تم سے تمھارا/تمھاری، وہ سے اس کا / اس کی وغیرہ۔ یہ اضافی/تملیکی حالت کی مثالیں ہیں۔ متکلم، مخاطب، غائب کی شعری مثالوں کے ساتھ مصنف نے ان ضمیروں کی ذیلی اقسام پر بھی خوب محنت کی ہے اور ضمیر شخصی/ضمیر متکلم/ضمیر حاضر/ضمیر موصولہ/ضمیر معکوسی/ضمیر استفہام/ضمیر تنکیر/ضمیر اشارہ/ضمیر اضافی/ضمیر تعظیمی/ضمیر تمیزی کی ساختیں اشعار میں دریافت کی ہیں۔

جس طرح ضمیریں اسم سے گہرا تعلق رکھتی ہیں یعنی اسم کی بجائے انھیں استعمال کیا جاتا ہے۔ (گویا ضمیر آپ ہی اسم ہو) اس طرح صفت بھی اسم یعنی اپنے موصوف کے بغیر نمود نہیں کرتی۔ نشیط صاحب نے صفت کی شناخت مجرد اور مجسم کے حوالے سے کی ہے۔ کہتے ہیں:

> اگر ہم ''سفید'' کہتے ہیں تو ہماری توجہ کسی بھی شے یا جنس کے رنگ کی طرف مبذول ہو سکتی ہے لیکن ''سفید گھوڑا'' کہنے پر اسم ''گھوڑا'' کی تحدید ہو جاتی ہے اور ایک خاص رنگ کے گھوڑے کا تصور ذہن میں آ جاتا ہے۔ یہ گھوڑے کا رنگ بتانے والا لفظ صفت ہے۔ اسی طرح تمام رنگ صفت کی ذیل میں آ جاتے ہیں۔

مصنف نے صفت ضمیری، صفت وصفی (ذاتی و نسبتی) صفت عددی/ مقداری، صفت کی

تین اہم قسمیں بتائی ہیں ان تینوں سے نمو پانی والی متعدد صفات ہیں جن کے استعمال کی مثالیں مقالے کے اس حصے میں ملتی ہیں۔

کہتے ہیں کہ صفت وصفی کئی طرح کی ہوتی ہے۔ آگے متعدد لفظوں کی ایک لمبی فہرست دی ہے کہ دیکھیے صفت (وصفی) میں کتنا تنوع پایا جاتا ہے۔ مثالوں کے الفاظ کو دہرانے کی یہاں ضرورت نہیں مگر وصفی کی ذیل میں آنے والی صفات کے نام پیش ہیں: صفت زمانی، صفت مکانی، ہئیتی، رنگی، حالت اور اوصاف کلام غالب میں مصنف کے مطابق ہر قسم کی صفت نظم کی گئی ہے۔

صفت عددی اور مقداری کے لیے صفت پیائشی کی مشترک اصطلاح یہاں آئی ہے کہ عدد اور مقدار کا تعلق ناپ تول سے ہے اس لیے انھیں پیائشی کہنا مناسب ہوگا جیسے یہاں متعدد قسم کے پیانوں کی مثالیں اسمائے مجسم اور اسماے مجرد کو ناپنے تولنے کے لیے دی گئی ہیں۔ کلام غالب سے ماخوذ اعداد و شمار ملاحظہ کیجیے:

> سات سات کے ہندسے/ ہندسہ بارہ کا/سنین عمر کے ستّر ہوئے شمار برس/ تین چار برس/ چار موج/ شہر میں تم سے ایک دو/ ہر مقام پر دو چار رہ گئے/ میری تنخواہ میں تہائی کا تحریر آدھی رہ گئی/ تاریخ تیرھویں/ سال کے رشتے میں بیس بار گرہ/ سو ہزار گرہ/ نو گرہیں/ ہزار برس

وغیرہ اعداد اور پیانے ان مثالوں میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

حال دِل نہیں معلوم لیکن اس قدر یعنی   ہم نے بارہا ڈھونڈا، تم نے بارہا پایا

دلِ حسرت زدہ تھا مائدہ لذتِ درد   کام یاروں کا بقدر لب و دنداں نکلا

پہلے شعر میں قدر کا تلفظ متحرک بہ فتحہ اور دوسرے لفظ 'بقدر' میں 'د' ساکن ہے۔ (بارہا ڈھونڈا، بارہا پایا) میں 'بارہا' مشترک ہے جو کسی فعل کے کئی بار کیے جانے کا معنی بردار ہے اس لیے یہ صفت مقداری کی ذیل میں آتے ہیں۔

امدادی افعال پر مصنف کے مطابق اُردو میں بہت کم توجہ دی گئی ہے جب کہ یہ ایسا

لسانی ساختیہ ہے جس کے بغیر اصلی فعل کام ہی نہیں کرتے۔ ’چکنا‘ سکنا‘ پڑنا، لگنا‘‘ وغیرہ ایسے امدادی افعال ہیں جن کی امداد پر، ماہرین بھروسا نہیں کرتے۔ کوئی انھیں محض امدادی افعال کہتا ہے اور کوئی اصلی افعال، نشیط صاحب نے مولوی عبدالحق کا خیال ظاہر کیا ہے کہ

’’میرا جھگڑا چُک گیا/ میرا قرض چک گیا‘‘

ان جملوں میں ’’چُک‘‘ اصلی فعل ہے۔ ’چکنا‘ کی طرح مصنف نے پڑنا، سکنا، ہونا، چاہنا، لگنا، دینا وغیرہ امدادی افعال پر غالب کے لسانی/ شعری تفاعلات کی مثالوں کے ساتھ خوب بحث کی ہے۔ اس کے علاوہ محاوروں میں امدادی افعال کی تفاعل کی مثالیں بھی فراہم کی ہیں۔

تمیزی افعال فعل اور صفت کی زمانی، مکانی، طوری اور مقداری حالتوں کے واقع ہونے کے عرصے کی نشان دہی کرتے ہیں۔ اس لسانی مظہر کی نمود اکثر اسما سے بنے متعلق فعل سے ہوتی ہے۔ دن بھر، رات کو، صبح سویرے (متعلق بہ زماں) بلیوں اُچھلنا، بھوکوں مرنا، پانی پھیرنا (طوری) وغیرہ تمیزی افعال کی مثالیں ہیں۔ لفظی تکرار سے بھی یہ افعال کسب کیے جاسکتے ہیں جیسے تھوڑا تھوڑا، باری باری، تِل تِل وغیرہ

اجزاے کلام میں عام طور پر اسم، ضمیر، صفت اور فعل کو اہمیت دی جاتی ہے جب کہ جملوں میں ان عوامل کے ساتھ ایسے لسانی ساختیے بھی ناگزیر طور پر موجود رہتے ہیں کہ زبان کے استعمال میں ان کی شمولیت کے بغیر ’بات نہیں بنتی‘ یہ ساختیے ہیں: حروفِ جار، حروفِ عطف، حروفِ استفہامیہ اور حروفِ فجائیہ، جو اوپر مذکور چند عناصر (اسم، ضمیر، صفت اور فعل) کے لسانی تعملات میں آ کر ساختی طور پر بدلتے بھی ہیں جب کہ آخر الذکر حروف جملوں میں آ کر بھی اپنی ساخت تبدیل نہیں کرتے۔ مصنف نے ان کو حروفِ ظرفِ زمانی اور حروفِ ظرفِ مکانی میں تقسیم کیا ہے۔ ان کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ کم ترین معنی کے حامل یہ لسانی مظاہر تصریف یعنی ساختی تبادل کو قبول نہیں کرتے۔ مصنف نے یہاں صرف دو حرفوں سے بحث کی اور کلام غالب کے حوالے سے ان کے معنی متعین کیے ہیں۔ اگرچہ یہ بہ ظاہر بے معنی/ کم معنی لسانی ساختیے ہیں جیسے میں، پر، سے، تک وغیرہ۔ ان میں حروف اضافت ’’کا۔ کی۔ کے‘‘ اُردو اضافی ترکیبوں

میں اہمیت کے حامل ہیں۔ حرف جار ’میں‘ حرف مکانی غیر مرئی ہے۔ ’’طلسم باندھنا‘‘ کے محاورے میں ایک لفظ کے اضافے سے غالب نے طلسم رنگ میں باندھنا کر دیا ہے جو ’’طلسم باندھنا‘‘ کے معنی نہیں رکھتا۔ ناتوانی اور عاشق پر اس سے آنے والی زردی کو طلسم رنگ کہا گیا ہے۔ (یہ رنگ عاشق پر ہمہ وقت چھایا رہتا ہے۔ گویا عاشق اور اس کے زرد رنگ نے عہد کر رکھا ہے کہ صبر وضبط کے ساتھ اس رنگ کو اپنے سے جدا نہ کریں گے۔ مرئی کے مقابل غیر مرئی (مکانی) حرف ’’میں‘‘ اظہار کے ماحول کو کسی جگہ کا پابند بنا دیتا ہے۔ جیسے دل میں ’گھر میں، لالہ وگل میں، خاک میں وغیرہ، ظرفِ مکان وظرف زماں کے ساتھ مصنف نے اس مقالے میں زیر بحث حرف کی تشبیہ استعارے تک توسیع، انفصال واتصال کی کیفیت، تقابل وتوازن، بطورِ حرف اشارہ وغیرہ لسانی تصورات پر بھی غالب کے اشعار کے حوالے سے فہمائش کی ہے۔ اس طرح حرف ’پر‘ ظرف مکانی ہمسایگی، حرف سبب اور حرف رابطہ کے نشان گر کی حیثیت سے یہاں بحث میں آئے ہیں۔ ’’پر‘‘ کے متبادل ’پہ‘‘ اور ’’بر‘‘ کے متبادل ’’بہ‘‘ کی مثالوں سے بھی مصنف نے غالب کے کلام میں معنیاتی جہات تلاش کی ہیں۔ ’’بہ‘‘ اور ’’بر‘‘ اگرچہ ہم معنی صرفیے ہیں مگر مصنف کہتے ہیں کہ غالب نے انھیں مختلف معنوں میں برتا ہے۔

کلامِ غالب میں حرف جار ’سے‘ کی معنویتوں پر مشتمل جائزہ واقعی معنی خیز ہے۔ مصنف نے اُردو کلام میں شامل تمام حروف ’سے‘ گن ڈالے اور ردیف واران کی تعداد کا گوشوارہ تیار کر دیا ہے۔ پھر ’’سے‘‘ کے قواعدی استعمالات کی جانچ پڑتال کی، جسے علامتِ آلہ (نوکِ سرِ مژگاں سے)، علامتِ علت (بوسۂ لب سے ملی طبع کو کیفیتِ حال) طوری علامت (اس تکلف سے کہ گویا)، تمیزی حالت (حسرت سے دیکھ رہے ہیں)، علامتِ متبادل (ہاتھ دھو دل سے)، علامتِ صفت (تم کون سے ایسے تھے کھرے)، اشارۂ زمانی (کب سے ہوں کیا بتاؤں)، اشارۂ مکانی (جس گزرگاہ سے)، فعلِ متعدی اور طورِ مجہول (مجھ سے مرے گنہ کا حساب)، حالت انحراف (اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے) حالتِ نسبتی (رکھتے ہو مجھ سے اتنی کدورت)، بطورِ اداتِ تشبیہ (جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو)، حرفِ تفوق (اور بازار سے لے آئے)، مرکب حرفِ جار

(اس میں سے دھواں اٹھتا ہے)، بطور معیت (جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے)، بمعنی ''کے روپ میں'' (نقش پا جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ سے)

اُردو قواعد کے اجزائے کلام پر کلامِ غالب کے حوالے سے تعریف، توضیح اور تمثیل کے طویل جائزے کے بعد ''کلامِ غالب کا نحوی نظام'' کے عنوان سے ایک طویل مطالعہ نحویات کے اصولوں کی روشنی میں سامنے آتا ہے۔ یوں تو ''نحویات کیا ہے؟'' سوال کے جواب میں ڈاکٹر نشیط صاحب نے آغازِ کتاب ہی میں اس علم کا تعارف کرا دیا اور نحویات کے تقاضوں کے مطابق بعد کے مضامین کا جو اجزائے کلام کے مباحث پر مشتمل ہیں، کلامِ غالب کے حوالوں سے تجزیہ پیش کر دیا ہے لیکن نحوی نظام کا مطالعہ زبان کے ماہرین اور طلبا کی فکری کشود کے لیے ناگزیر ہے۔ یہ ایک سائنسی متن ہے جس میں جملوں کی اقسام سے لے کر جملوں/شعروں کی تشریح و تعبیر پر نشیط صاحب نے ساری توجہ صرف کی ہے۔ جملے کی قواعدیت اور غیر قواعدیت کے مسائل انھوں نے غالب کے شعروں کی روشنی میں حل کیے اور تشریح و تعبیر میں نظم طباطبائی، سہا مجددی، حسرت موہانی اور شمس الرحمن فاروقی کے متون سے ماخوذ حوالوں کو تنقید کی کسوٹی پر کسا ہے۔ مصنف کا زبان کی قواعد کا نظریہ اگرچہ واضح طور پر روایت سے قریبی رشتہ رکھتا ہوا نظر آتا ہے لیکن روایت کے ساتھ وہ زبان کے عصری فلسفیانہ تصورات اور لسانیات، معنیات، ساختیات کے مابعد جدید رموز و اسرار سے بھی کماحقہ واقفیت رکھتے اور اپنے تنقیدی تعملات پر اس واقفیت کا ماہرانہ انطباق بھی کرتے ہیں۔

ایک غلط مفروضہ عام ہے کہ اہلِ زبان کو قواعد/صرف و نحو سیکھنے کی ضرورت نہیں۔ اہلِ زبان کو اپنی زبان بھی نہ سیکھنی چاہیے کیونکہ جس لسانی معاشرے میں وہ زندگی کر رہے ہیں، معاشرہ انھیں زبان یعنی بولنا سکھا ہی دے گا۔ پھر حالیہ اعلیٰ تکنیکوں کے بیچ جینا تو انھیں اپنی زبان سے بھی دور کیے/ لیے جا رہا ہے۔ اس صورتِ حال میں قواعد سیکھنے کی ضرورت کیا ہے۔ قواعد سیکھنے نہ سیکھنے کا مسئلہ زبان استعمال کرنے والے عام فرد کا نہیں۔ ہم قواعد نہ سیکھنے کے تعلق سے اہلِ زبان کا حوالہ کیوں دیتے ہیں۔ اہلِ زبان بھی (اس اصطلاح کے معنی یقیناً آپ پر واضح ہوں گے) زبان

ویسی نہیں جانتے جیسی ان کے لیے جاننا لازمی ہے۔ قواعد ایک علم ہے جو تعلیم/حصولِ علم کا شعبہ ہے۔ زبان سیکھتے ہوئے اس کے اصول و نظریات سے تو لازماً طلبا کو باخبر کیا جائے گا۔ سنسکرت، یونانی، لاطینی زبانیں صدیوں اس علم کی اشاعت کے لیے کوشاں رہیں۔ آج ان کی جگہ انگریزی فرانسیسی وغیرہ زبانوں نے لے لی ہے مگر ہم تو اپنی زبان کی اہمیت و افادیت نہیں جانتے اور زبان اور اس کے تکنیکی نظام کی طرف سے بے پروائی برت رہے ہیں۔ نحویات آج بھی مبتدا اور خبر کی معلومات سے شروع ہوتی ہے لیکن آج دُنیا بھر میں طرح طرح کی تبدیلیاں معاشرے کے افراد کو نئے نئے افکار کی اہمیت سمجھا رہی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبے میں سائنس اور دیگر متعدد علمی سرگرمیاں انسانی فکر کو تر و تازہ اطلاعات کا حامل بنانا چاہتی ہیں۔ ایسے ماحول میں جب ہر علم کی اپنی اہمیت اور ضرورت کو قبول کیا جا رہا ہے، قواعد زبان سے صرف نظر اہلِ زبان کے لیے بہت بڑا نقصان ہوگا۔

سلیم شہزاد، مالیگاؤں
09890331137/08766887885
e-mail:khansalimshahzad@gmail.com

مقدمہ

نحویات کیا ہے؟

زبان اشاروں اور آوازوں کا باربط و بامعنی مجموعہ ہے۔انسانی آواز الفاظ میں ڈھلی اور اسے معنی کا ملبوس عطا ہوا۔پھر ان بامعنی الفاظ سے جملے بنے اور زبان کا ہیولیٰ تیار ہوا۔اس طرح آواز کی نمود سے جملے (تکمیل خیال) کی وسعت تک زبان کے ادراکِ معنی کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے۔زبان کے ماہرین نے زبان کے اس مطالعے کو علم کا درجہ دیا اور تحلیل و تجزیے اور اصول و ضوابط کے سہارے علم زبان کی مختلف شاخیں وجود میں آئیں۔ان میں لسانیات (Linguistics) اور صرف و نحو (Grammar) زبان کے علمی مطالعے کی دو اہم شاخیں ہیں۔لسانیات کی ایک شاخ صوتیات (Phonetics) بھی ہے۔اس کے ذریعے منہ سے نکلنے والی آوازوں کے مخارج اور دہن میں موجود اعضائے نطق پر غور کیا جاتا ہے۔صوتیات زبان کی آوازوں کا طبعی نفسی مطالعہ ہے۔قواعد کی ابتدا تفہیم لفظ سے ہوتی ہے۔اس میں آواز کے بامعنی اجزا کی جانچ پرکھ کی جاتی ہے۔یہ مطالعہ صرف الفاظ کی حد تک محدود ہے۔اسے صرفیات (Morphology) کہتے ہیں۔قواعد کی دوسری شاخ نحویات (syntactics) ہے۔اس میں بامعنی الفاظ، ان کے انسلاک سے بنے فقرے اور جملے کی ساخت نیز ان کے معنیاتی نظام کا مطالعہ شامل ہے۔قواعد میں زبان کو تشکیل دینے والی آوازوں کے ربط سے بنے ہوئے با معنی الفاظ کی جملوی نشست کے اصول و ضوابط طے کیے جاتے ہیں۔

نحویات کیا ہے؟

کسی بھی تحریری یا تقریری زبان کی قواعد کا خاص مقصد اس کے لسانی اظہار کی مکمل اکائی یعنی جملے کی معنوی وضاحت ہوتا ہے ۔اس وضاحت کے لیے جملے کی بامعنی اکائیاں (الفاظ) جنھیں قواعد میں اجزائے کلام کہا جاتا ہے، ان کا صرف استعمال ہی نہیں، ان کے باہمی انسلاکات کا جاننا بھی ضروری ہوتا ہے۔روایتی قواعد میں اجزائے کلام کی بحث صرف کہلاتی ہے۔ان اجزائے کلام کی جملے میں محل اوقاف کے مطابق صحیح بامعنی، ترتیبی نشست، دیگر صرفی اجزا سے ان کی ہم رشتگی یا انسلاک اور ان کے تعاون سے تشکیل پانے والے بامعنی جملے کی ہئیت / ساخت کا تجزیہ نحو کا موضوع ہے۔اس علم کو نحویات سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

جملے میں الفاظ کا باہم تعلق سمجھنے کے لیے ان کا باہمی ربط ان کی تنظیم اور ترکیب کو جاننا ضروری ہوتا ہے۔

(الف) باہمی ربط: باہمی ربط سے مراد جملے میں جنس (تذکیر و تانیث) تعداد (واحد، جمع) صیغۂ شخصی (متکلم، حاضر، غائب) اور زمانے (ماضی، حال، مستقبل) کے اظہار کے لیے فعل اور فاعل میں مطابقت کا پایا جانا ہے مثلاً ''چھوٹا لڑکا ضد کر رہا ہے''۔لفظ 'چھوٹا' کا ربط 'لڑکے' کی جنس اور تعداد سے ہے نیز 'رو رہا ہے' فقرہ لڑکے کی جنس، تعداد، صیغۂ شخصی اور زمانے کا مظہر ہے۔چھوٹی لڑکی ضد کر رہی ہے۔چھوٹے لڑکے ضد کر رہے ہیں۔لڑکا ضد کرے گا۔لڑکے نے ضد کی۔ان مثالوں میں فاعل (لڑکا) اور فعل (ضد کرنا) کے صرفیوں میں جنس، تعداد اور زمانے کے مطابق فعلی توافق پایا جاتا ہے۔یعنی 'لڑکا (ضد) کر رہا ہے' میں فاعل کا صرفیہ 'ا' ہے تو فعل کا صرفیہ بھی فیہ 'ا' ہی ہوگا۔اگر فاعل کا صرفیہ 'ی' ہے تو فعل کا صرفیہ بھی 'ی' ہی ہوگا۔اسی کو فعلی توافق کہا جاتا ہے۔یہ توافق، ربط کلام کی بامعنی اکائی کی لسانی ساخت سے لے کر جملے کے تمام تر ساختی تعملات کے منسلکات اور ان کی جزئیات میں پایا جاتا ہے۔نحویات ان روابط کی باریکیوں کو سمجھنے کی کوشش ہے۔نثر میں اجزائے کلام کا مربوط رشتہ تلاش کرتے وقت لے آہنگ اور سر تال پر توجہ نہیں دی جاتی لیکن

شاعری میں الفاظ کے مرکباتی روابط میں ان باریکیوں کا بالخصوص خیال رکھا جاتا ہے وگرنہ شعر عروضی قواعد سے ہٹ جاتا ہے۔اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ شعری نحویات میں عروضی نکات پر بھی غور کیا جاتا ہے۔ذیل کے مصرعوں میں استعمال کیے گئے چند نحوی مرکبات کا شعری (عروضی) ضابطوں کے تابع ہونا واضح کیا گیا ہے:

ع سردیِ حنا پہنچے ہے عاشق کے جگر تک (سردیءِ حنا)

ع کروں گر عرضِ سنگینیِ کہسار اپنی بے تابی (سنگینیءِ کہسار)

ع سرخیِ رنگِ رخ سے چمک اور بڑھ گئی (سرخیءِ رنگ)

یہاں تینوں مصرعوں کے مرکبات کا تجزیہ قوسین میں کر دیا گیا ہے۔ان تینوں الفاظ کے مضاف/موصوف (سردی، سنگینی اور سرخی) کے آخری حروف یائے معروف ہیں۔نثر میں ان کی اضافی ترکیب بالترتیب سردیِ حنا، سنگینیِ کہسار اور سرخیِ رنگ زیرِ اضافت کے ساتھ درست سمجھی جاتی ہے لیکن اشعار میں ان مرکبات کا غیر مشدد استعمال کر دیا جائے تو شعر بحر سے خارج ہو جائے گا کیونکہ یہ تینوں مضاف (سردیّ، سرخیّ اور سنگینیّ) بلا تشدید، اوزانِ عروض سے انطباق نہیں کر سکتے اس لیے شعری نحویات میں مذکورہ مرکبات کو مندرجۂ بالا مثالوں کے مطابق مشدّد کرنا لازمی ہوتا ہے۔غالب نے اس ضمن میں تفتہ کو لکھے اپنے خط میں کہا تھا:

''یاد رکھو! یائے تحتانی تین طرح پر ہے:

جزوِ کلمہ: (مصرع) ہمائے بر سرِ مرغاں از آں شرف دارد

(مصرع) اے سرِ نامہ نامِ تو عقل گرہ کشائی را

دوسری تحتانی مضاف ہے۔صرف اضافت کا کسرہ ہے۔ہمزہ وہاں بھی مخل ہے، جیسے آسیائے چرخ یا آشنائے قدیم تیسری دو طرح پر ہے: یائے مصدری اور وہ معروف ہوگی، جیسے ''آشنائی'' یہاں ہمزہ ضرور بلکہ ہمزہ نہ لکھنا عقل کا قصور یائے توحیدی: جیسے: ''آشنائے''، یعنی ایک آشنا یا کوئی آشنا۔یہاں جب تک ہمزہ نہ لکھو گے، دانا نہ کہاؤ گے۔

''غالب کے خطوط'' [مرتبہ: خلیق انجم] غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی ۱۹۹۳ء، جلد اول: ص ۲۴۷)

غالب نے یائے تحتانی کو ان تین طرح سے لکھنے کی سفارش کی ہے وہاں اپنے اشعار میں یائے معروف سے بنی اضافت کو مشدّد بھی کیا ہے۔اوپر کے اشعار میں یائے مشدد کی مثالیں دی جا چکی ہیں۔ظاہر ہے کہ اس نوع کے مرکبات، جن کا تعلق نحو سے ہے، عروضی ضوابط کی پابندی کی وجہ سے شعری نحویات کا حصہ بھی بن جاتے ہیں۔صفت، موصوف/مضاف، مضاف الیہ وغیرہ جتنے بھی مرکبات کے دائرے میں آتے ہیں (جیسے اضافتِ مطلق، اضافتِ تملیکی، اضافتِ نسبی، اضافتِ ظرفی، اضافتِ مصدری، اضافتِ سببی، اضافتِ بیانی، اضافتِ مقلوب، اضافتِ تخصیصی وغیرہ) ان دو یا تین الفاظ کی باہمی نسبت کا رشتہ نحویاتی نظام کی سب سے چھوٹی اکائی سے جڑ جاتا ہے۔یاد رہے کہ دو تین سے زیادہ اضافی تراکیب بیک مقام تواتر کے ساتھ نثر و نظم میں مستحسن نہیں سمجھی جاتیں۔نحویات میں ان تراکیب کی باہمی نسبت پر غور کیا جاتا ہے۔اس کے علاوہ جملے میں اجزائے کلام کے مابین پائی جانے والی نسبتوں اور ان کے قواعدی روابط کا تجزیہ بھی نحو میں شامل ہے۔گویا دو با معنی الفاظ کے معنوی ربط سے لے کر لسانی اظہار کے طویل با معنی ساختی تعملات (یعنی جملوں) کے مابین پائے جانے والے ربط پر نحویات غور کرتی ہے۔

(ب) تنظیم: جملے میں الفاظ کی بامعنی خطی ترتیب کو تنظیم کہا جاتا ہے۔''چھوٹا لڑکا ضد کرتا ہے''۔یہ مکمل جملہ الفاظ کی صحیح محلی/مقامی نشستوں کا خیال رکھنے کی وجہ سے بامعنی بنا ہے۔اگر ان کی نشستی تنظیم بگڑ جاتی تو یہ جملہ الفاظ کا مجموعہ تو ہوتا لیکن اس کے کوئی معنی نہ ہوتے۔اس سے واضح ہوتا ہے کہ جملے یا شعر میں معنویت صرف مجرد الفاظ کے مجموعے کی بدولت پیدا نہیں ہوتی ان الفاظ کی بہترین تنظیم بھی اس کی متقاضی ہوتی ہے۔یوں بھی کہا جاتا ہے کہ معنی الفاظ کے بطن سے پیدا ہوتے ہیں، ان میں انفصال، انفشار یا بدنشستگی پیدا ہو جائے تو معنی خبط ہو جاتے ہیں اور ترسیل خیال میں رکاوٹ آ جاتی ہے اس لیے جملے یا شعر میں لفظی تنظیم بہت ضروری ہوتی ہے۔نحویات میں جملے کی اس طرح کی خطی تنظیمی نشست کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

(ج) ترکیب: اضافی مرکبات سے ہٹ کر ترکیب میں باہمی ربط کا سلسلہ دراز ہوتا ہے۔یہاں

صرف درمیانی ربط ہی ملحوظ نہیں رہتا بلکہ ساختی تعملات کے آگے اور پیچھے کے ربط پر بھی غور کیا جاتا ہے۔ان کے معنی اور مفہوم کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔سب سے اعلیٰ وارفع امر یہ ہے کہ نحویات میں الفاظ کی بامعنی ترکیب یعنی الفاظ کی نشست و برخاست کا برمحل تجزیہ لازمی ہے۔اس ترکیب کا چھوٹا سانچا مبتدا اور خبر سے بنتا ہے، جیسے زید آیا۔اس جملے میں زید مبتدا ہے اور آیا خبر ہے۔ان دونوں الفاظ کو جوڑ کر معنی تک پہنچا جاتا ہے اور انھیں توڑ کر ان کے لسانی انسلاکات کا جائزہ لیا جاتا ہے ۔جملے میں معنی کی توسیع کے امکانات طویل ساختی تعملات پر منحصر ہوتے ہیں۔کبھی کبھی الفاظ کئی فقروں کے انسلاک سے جملہ بنتے ہیں۔یہ مفرد جملے بھی ہوسکتے ہیں یا مرکب یا پھر مخلوط بھی۔ان میں فقروں کی تعداد جتنی زیادہ ہوگی نحویاتی مطالعہ اتنا وسیع ہوگا اور ان کی معنویاتی توسیع میں اضافہ ہوگا۔الفاظ کے انسلاکات کا انحصار ترکیبی ضابطوں اور قواعدی اصولوں پر ہوتا ہے۔ان کی بنیاد پر جملے کی کئی قسم کی ترکیبیں بنتی ہیں، جیسے: اسمی ترکیب، توصیفی ترکیب، اضافی ترکیب، فعلی ترکیب، متعلق فعلی ترکیب وغیرہ۔جملوں میں ان کے استعمال سے ان کی قسم پہچانی جاسکتی ہے، جیسے زید لڑکا ہے۔(اسمی ترکیب) وہ کرسی پر بیٹھا ہے۔(فعلی ترکیب) زید کالا ہے۔توصیفی ترکیب) زید کی کتاب (اضافی ترکیب) تیز دوڑتا گھوڑا (متعلق فعلی ترکیب) زید اور گھوڑا (عطفی ترکیب) ان تمام تراکیب میں متعلقہ اجزاے کلام کی مختلف فروعات استعمال ہوسکتی ہیں۔نحویات میں تراکیب کی ان باریکیوں پر بحث کی جاتی ہے۔

نحوی ترکیب کے مطالعے کے دوران جملے کے اجزاے متصلہ (Immediate Constituents) پر غور کیا جاتا ہے یعنی ایک جملے میں کتنے اجزا ایک دوسرے سے متصل ہیں۔ ان اجزاے متصلہ سے ترکیب بنتی ہے اور ایک بامعنی جملہ وجود میں آتا ہے مثلاً ''وہ کتاب جو کل گم ہوگئی تھی، دیوانِ غالب تھی۔'' اس جملے میں دو اجزاے متصلہ ہیں: ''وہ کتاب جو کل گم ہوگئی تھی'' اور ''دیوانِ غالب تھی۔'' اس کے علاوہ، ''وہ کتاب'' بھی ''جو کل گم ہوگئی تھی'' کا جزو متصل ہے۔اب اس جملے کی جتنی بھی ترکیبی توسیع کی جائے گی، اجزاے متصلہ میں اضافہ ہوتا جائے گا اور نئی نئی تراکیب کے استعمال سے ان کی اقسام وجود میں آئیں گی۔سطور بالا میں سرسری طور سے ان پر

روشنی ڈالی ہے۔

نحویات اور معنیات:

نحویات Syntactics اور معنیات Semantics میں چولی دامن کا رشتہ ہے۔شعر یا جملے کی تفہیم اسی رشتے پر منحصر ہوتی ہے۔نوم چامسکی نے اپنی کتاب Syntactic Structures کے آٹھویں اور نویں باب میں ان دونوں کے رشتے کو واضح کیا ہے۔انھوں نے یہ سوال اٹھایا ہے کہ 'کیا معنی کے تصور کے بغیر قواعد (Grammar) تیار کی جاسکتی ہے؟ وہ کہتے ہیں:

> I am not acquainted with any detailed attempt to develop the theory of grammetical structure in partially semintic terms or any specific and rigorous perposal for use of semantic information in constructing or evaluating grammars.page No.93

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ گرامر جو زبان کے اصول و ضوابط کا نظام ہے، معنیاتی نظام کے بغیر ممکن ہی نہیں۔نحوی تجزیے میں جملے کے تمام لسانی ساختی تعملات کی قوت معنوی کو آنکتے وقت بے معنی حروف (ربط، عطف، تخصیص، فجائیہ وغیرہ) کو ان کے اجزاے متصلہ کے سہارے معنی فراہم کیے جاتے ہیں لیکن بعض اوقات ناقص لسانی مرکبات کے سہارے بنے ہوئے فقرے جو عرف عام میں محاورہ کہلاتے ہیں، سماجی روزمرہ اور سماجی لسانیات کے زیر اثر اپنے ان معنی کے متحمل نہیں ہوتے جو نحویاتی تجزیے سے برآمد ہوسکتے ہیں، جیسے: ''جان میں جان آنا''، ''گل کھلانا''۔ان دونوں محاوروں کے نحوی اور روایتی معنی میں فرق ہے ۔ایسے ناقص مرکبات سے بنے فقروں میں ضرب المثل کا بھی شمار ہوتا ہے کہ اس میں فقرے کے ساختی تعملات کے نحوی معنی کچھ اور ہوتے ہیں اور روایتی معنی علاحدہ۔اس سے نوآموز افراد معنی کی ناترسیلی کا شکار ہوجاتے ہیں۔بعض وقت شعر اور جملے کچھ اس طرح بھی لکھے جاتے ہیں جو ذومعنی ہوتے ہیں اور مبہم معنی بہم پہنچاتے ہیں۔شاعری میں یہ بطور صنعتِ ایہام کافی مشہور ہے، لیکن نثر میں اس

کی وجہ سے نحوی تجزیہ دشوار ہوجاتا ہے۔ایسی حالت میں لسانی اظہار کی جملوی ترکیب اوراس کے ساختی تعملات کے اجزائے متصل پر ایک طرف غور کیا جانا لازمی ہے تو دوسری جانب اس کے معنیاتی پہلو پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے۔ چامسکی نے اپنی کتاب میں صنائع لفظی والے ایہام پر نہیں بلکہ فقرے اور جملے میں درآئی ذومعنوی نحوی تراکیب پر بحث کی ہے جن سے تفہیم میں ابہام پیدا ہوتا ہے مثلاً ''میں روزی سے زیادہ برفی پسند کرتا ہوں۔''اس جملے کے دومعنی برآمد ہوتے ہیں۔ ایک یہ کہ روزی کے مقابلے میں مجھے برفی زیادہ پسند ہے اور دوسرے معنی یہ ہوں گے کہ میں اور روزی دونوں برفی پسند کرتے ہیں مگر اس کی پسند سے بھی زیادہ مجھے برفی پسند ہے۔ دراصل ابہام پیدا ہونے کا سارا فتور جملے کی تفہیم پر انحصار کرتا ہے وگرنہ جملے کی نحوی ساخت اپنی جگہ درست ہوتی ہے۔البتہ ولیم امپسن کے نزدیک اظہار کے طریق کار کی وجہ سے ابہام پیدا ہوتا ہے۔ غالب کے یہاں ذومعنی الفاظ کے علاوہ مکمل مصرعوں میں بھی ابہام کی مثالیں مل جاتی ہیں مثلاً ایک شعر کی تفہیم کچھ اس طرح ہوسکتی ہے: محبوب نے بیمار کو دیکھا تو بیمار کے چہرے پر رونق آ گئی۔ دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں: بیمار نے جیسے ہی محبوب کو دیکھا، اس کے چہرے پر رونق آ گئی۔ ظاہر ہے کہ پہلے مفہوم میں محبوب فاعل (دیکھنے والا) اور بیمار مفعول (جسے دیکھا گیا) ہے اور دوسرے مفہوم میں بیمار فاعل (دیکھنے والا) اور محبوب (ان) مفعول (جسے دیکھا گیا) ہے۔نثری اظہار کا یہ طریق کار نحویات میں ساختی ابہام Constructional Ambiguity کہلاتا ہے۔

نحویات میں تنظیم، ترتیب اور ترکیب کے بعد نشان گر (Markers) پر بھی غور کیا جاتا ہے۔عرف عام میں یہ حروف کہلاتے ہیں۔ بالعموم وہ اپنے کوئی انفرادی معنی نہیں رکھتے مگر جملے میں اجزائے کلام کو ایک دوسرے سے جوڑنے کا کام کرتے ہیں مثلاً ''زید اور اکرم، آدمی اور عورت''۔ان دونوں فقروں میں ''اور'' عطفی نشان گر ہے۔ اس کے علاوہ ''کا، کی کے'' اضافی نشان گر، ''پر، لیکن، مگر'' استدرا کی نشان گر وغیرہ۔ یہ نشان گر اپنے ذاتی معنی نہیں رکھتے مگر اجزائے کلام سے جڑ کر فقرے کو با معنی بننے میں معاونت ضرور کرتے ہیں، گویا الفاظ کے منظم سلسلوں میں معنی کی رو دوڑانے کا کام نشان گر بخوبی کرتے ہیں۔

علم النحو الفاظ کے سلسلوں سے تشکیل پانے والے فقرے اور جملے کے تجزیے پر منتج ہوتا ہے۔اس تجزیے میں الفاظ کی تمام اقسام، ان کے انسلاک کی وجہ سے معنوی توسیع، ان کی خطی دروبست اور ان کی تفہیم و ترسیل کی سرگرمیوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہاں الفاظ سے مراد اجزائے کلام سے ہے جو اسم، فعل اور حروف کا مجموعہ ہوتے ہیں۔ ان کے صحیح دروبست اور مناسب ربط سے فقرہ/جملہ تشکیل پاتا ہے جو کسی مُظہرِ خیال کا لفظی پیکر ہوتا ہے۔نحویات میں لفظ سے جملہ بننے تک الفاظ کی کارگذاری کا جائزہ لیا جاتا ہے ان کی جانچ پرکھ بھی اس میں شامل ہے۔قواعدِ زبان کے اعتبار سے ان کے جزئیاتی عناصر کے اثرات سے الفاظ میں ہونے والی معنوی تبدیلیوں کا تجزیہ بھی نحویات کا موضوع ہوتا ہے۔ الفاظ کے جزئیاتی عناصر سے الفاظ میں ہونے والی تبدیلیاں ذیل کی طرح ہوتی ہیں:

الفاظ/اجزائے کلام	جزئیاتی عناصر	ہونے والی تبدیلیاں
(۱) اسم (۲) ضمیر	جنس (مذکر، مونث) تعداد (واحد جمع)	وہ لڑکا ہے (مذکر، واحد) وہ لڑکی ہے (مونث، واحد) وہ لڑکے / لڑکیاں ہیں (مذکر، مونث، جمع)
(۳) صفت	″ ″ ″ ″ ″	وہ اچھا لڑکا ہے، وہ اچھی لڑکی ہے، وہ اچھے لڑکے ہیں، وہ اچھی لڑکیاں ہیں۔
(۴) فعل	زمانہ، حالت، شخص (متکلم، حاضر، غائب)	ان تینوں عناصر کی وجہ سے فعل کی تبدیل شدہ صورتوں کا تجزیہ گردان کے ذریعے کیا جاتا ہے۔
	امدادی افعال/مرکب افعال، طور	شیر، بکری کو کھا رہا تھا، بکری کھائی جا رہی تھی۔

(۵)متعلقِ فعل — فعل کی کیفیتوں کو واضح کرتے ہیں۔ جیسے تیز رفتار، دھیمی رفتار

(۶)حروف — ربط، عطف، تخصیص، فجائیہ وغیرہ — بالعموم اجزاے کلام پر ان کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔

الفاظ سے جملہ بننے تک کے عمل میں صرفیوں/لفظوں کے درمیان باہمی روابط کا جو سلسلہ پایا جاتا ہے، اس کا تجزیہ مختلف انداز میں کیا جاتا ہے مثلاً جب جملے میں فاعل کا ربط فعل کے ساتھ ہوتا ہے تب فاعل کے جنس، تعداد اور شخص کے مطابق فعل کی جنس، تعداد اور شخص میں تبدیلی واقع ہوتی ہے، جیسے لڑکا گاتا ہے۔ لڑکی گاتی ہے۔ لڑکے گاتے ہیں۔ لڑکیاں گاتی ہیں۔ تعظیم وتکریم والے جملے میں البتہ فعل جمع کے صیغے میں استعمال ہوتا ہے، جیسے بھائی آئے ہیں۔ یہاں بھائی فاعل اور واحد ہے لیکن ان کے آنے کے عمل کو جمع کے صیغے میں لایا گیا۔ بعض اوقات اسماے جمع فاعل ہوں تو ان کا فعل واحد ہی رکھا جاتا ہے، جیسے فوج آرہی ہے۔ ان کے کوئی اولاد نہیں ہوئی۔

فاعل ایک سے زیادہ ہم جنس اسما ہوں تو ان کا فعل جمع کے صیغے میں درج ہوگا، جیسے لڑکا اور اس کا کتا ایک ساتھ کھیل رہے ہیں۔ کسی جنگل میں ہرن اور خرگوش رہتے تھے۔ لیکن ایک ہی جنس کے دو یا دو سے زیادہ اسماے کیفیت یا اسماے ظرف واحد کے صیغے میں آئے تو فعل بالعموم صیغۂ واحد ہی میں ہوگا، جیسے زید کی باتیں سن اکرم کو خوشی اور حیرت ہوئی۔ کنویں سے گھڑا اور لوٹا نکلا۔

اگر متضاد جنس و تعداد کے ایک سے زیادہ اسماءٔ فاعل ہوں تو فعل کی تعداد و جنس، آخر کے فاعل کے مطابق ہوگا، جیسے غصے میں منھ، آنکھ اور رخسار سرخ نظر آتے ہیں۔ اگر ضمیر شخصی کے فاعل متکلم اور حاضر ہوں تو فعل متکلم کے مطابق ہوگا، جیسے ہم اور تم ساتھ چلیں گے۔ اور اگر فاعل حاضر اور غائب ہوں تو فعل حاضر کے مطابق ہوگا، جیسے تم اور وہ کل آنا۔ تو اور وہ گیا تھا۔

اگر مضارع کے ساتھ فاعل و مفعول دونوں آتے ہیں تو مفعول کی جنس، تعداد اور شخص کے مطابق فعل کی جنس بدل جاتی ہے، جیسے لڑکے نے کتاب پڑھی۔ لڑکی نے تصویریں بنائیں لیکن دو یا زائد مفعول اگر الگ الگ ہوں تو ان کا فعل اسی جنس کے صیغۂ واحد میں آئے

گا جیسے میں نے ایک گائے اور ایک بیل خریدا۔ میں نے ایک بیل اور ایک گائے خریدی وغیرہ

یہ ساری مثالیں جملے میں جزو متصل (روابط الفاظ) کے نحوی عمل کی مظہر ہیں۔ انھی اجزاے متصلہ سے الفاظ سے فقرے اور فقروں سے بامعنی جملے تشکیل پاتے ہیں۔ شاعری میں بعض جگہ اجزاے متصلہ کے درمیان میں شعری ضرورت کے تحت انفصال پیدا کیا جاتا ہے۔ نحوی ترتیب کے مطابق اگرچہ یہ غیر قواعدی عمل ہے لیکن شاعری میں اسے اباحت کے دائرے میں رکھا جاتا ہے۔ مثلاً: نثری جملہ، نقش، کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے؟

ع نقش، فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا (سوالیہ مصرع)

یہاں جملے کا نثری تصریفی عمل کچھ اس طرح ہوگا: نقش (اسم مجرد، فاعل) کس (ضمیرِ استفہام) کی (حرف ربط، اضافی واحد مؤنث) شوخی (صفت) ِ (کسری اضافت) تحریر (اسم مجرد مفعول، واحد) کا (حرف ربط، اضافی، مذکر، واحد) فریادی (صفتِ ذاتی، واحد) ہے (فعل ناقص) اس جملے میں نحوی ترکیب کے مطابق 'نقش' مبتدا ہے اور باقی الفاظ استفہامیہ خبر ہیں۔ اس استفہامیہ فقرے کے لفظی ارتباط سے جو معنی سامنے آتے ہیں، وہ قاری کے لیے محولہ مصرع کے باوصف سریع الفہم ہیں، کیونکہ مصرع میں شعری ضرورت کے مطابق اجزاے کلام کے قواعدی نظام کو بدلنے کی وجہ سے قاری کی قوت مدرکہ متأثر ہوجاتی ہے اور اس کے سمجھنے کی رفتار کسی حد تک سست ہو جاتی ہے۔

ساخت کے اعتبار سے جملہ دو اجزا سے بنتا ہے۔ (۱) مبتدا اور (۲) خبر۔ خبر کی لفظی وسعت کی بنیاد پر جملہ مفرد، مرکب اور مخلوط جملے میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ جملے میں فعل کی عملی شکل بھی مختلف ہوکر جملے کی ہیئت متبدل کر دیتی ہے، اسے طور کہا جاتا ہے۔ طوری اعتبار سے جملے طور معروف، طور مجہول اور طور معدولہ کہلاتے ہیں۔ رہا لہجے کے اعتبار سے جملے کی اقسام، تو اس کی گیارہ اقسام تسلیم کی گئی ہیں۔ (۱) ایجابی یا اقراری (۲) توثیقی (۳) انکاری یا منفی (۴) استعجابی یا فجائیہ (۵) استفہامی (۶) تعارفی یا تمہیدی (۷) دشنام آمیز (۸) خوشامدانہ (۹) استبعادی (۱۰) استہزائیہ اور (۱۱) امریہ۔ لہجے کے اس طور طریقے سے جملے کی نحوی ساخت معنیاتی نظام کو

متاثر کرتی ہے۔شاعری میں تو ایسی کئی مثالیں مل جاتی ہیں کہ نحوی ساخت تو جوں کی توں رہتی ہے مگر لہجے سے مفہوم بدل جاتا ہے مثلاً:

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی یہ صلا میرے بعد

غالب خود اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے پہلے مصرع کو دو مختلف لہجوں میں پڑھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔حالی یادگارِ غالب میں رقم طراز ہیں:

''اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں۔اور وہ یہ کہ پہلا مصرع ہی ساقی کے صلا کے الفاظ ہیں۔اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے، ''کون ہوتا ہے حریف مئے مردِ افگنِ عشق یعنی کوئی ہے جو مئے مرد افگنِ عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرع کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگنِ عشق، یعنی کوئی نہیں ہوتا۔اس میں لہجہ اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے، اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا اور انداز ہے۔جب اس طرح مصرع مذکور کی تکرار کرو گے، فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے۔''

(یادگارغالب: حالی ص۲۷۔۱۲۶)

غالب کا ایک اور شعر اسی نوع کا ہے۔اسے بھی اگر تبدیلیِ لہجے کے ساتھ پڑھا جائے تو معنی میں فرق واقع ہوتا ہے:

یہ جانتا ہوں کہ تو اور پاسخِ مکتوب
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا

شاداں بلگرامی نے مصرع اولیٰ کو استفہام انکاری کے طور پر پڑھنے کا مشورہ دیا ہے۔جیسے 'تو اور پاسخ مکتوب'؟ اس طرح کے لہجے میں ایک طرح کا طنز چھپا ہوتا ہے کہ تو ایسا کر ہی نہیں سکتا یعنی یہ بات مستبعد ہے۔اس شعر کا بیانیہ انداز تو یہ ہے کہ ''میں جانتا ہوں کہ تو خط کا جواب نہیں

دے گا لیکن شوق تحریر مجھے خط لکھنے پر مجبور کرتا ہے۔شاداں بلگرامی کے مشورے کے مطابق شعر کی قرأت کی جائے تو مصرع میں طنز و استبعاد کا پہلو نکل آتا ہے۔پس ثابت ہوا کہ لہجہ نحوی ساخت کے جملے کے معنوی پہلو پر اثر انداز ہوتا ہے۔

نحویات میں رموز اوقاف اور اعراب پر بھی غور کیا جاتا ہے۔عبارت رشعر میں پائے جانے والے ابہام کو دور کر کے متن کے معنی تک صحیح و سریع رسائی حاصل کرنے میں رموز اوقاف نہایت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ولیم ایمپسن نے اپنی کتاب میں ابہام کی سات قسمیں بیان کرتے ہوئے اوقاف کی علامتوں کے غیر قطعی استعمال کی وجہ سے پیدا ہونے والے ابہام کی وضاحت کی ہے۔نثر میں ان کے استعمال سے متن کا مفہوم بآسانی سمجھا جا سکتا ہے اور ابہامی کیفیت ختم ہو سکتی ہے لیکن شاعری میں رموز اوقاف کی قطعی گنجائش نہیں ہوتی صرف فہم و ادراک کی قوت ہی معنی تک پہنچانے میں معاونت کرتی ہے۔ایسی حالت میں اوقاف کے عدم استعمال سے ابہام کے پیدا ہونے کا احتمال رہتا ہے۔اوقاف کے استعمال کی اسی اہمیت کے پیش نظر قواعد کے ماہرین نے متن کی تفہیم کے لیے اوقاف کے استعمال پر زور دیا ہے۔ان کے استعمال سے الفاظ اور جملوں کے درمیان کے انسلاک اور انقطاع کے ذریعہ معنی تک پہنچنے میں سہولت ہوتی ہے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے غالب کے مصرع ''لاف تمکیں فریب سادہ دلی'' کو اعراب و اوقاف کے ساتھ، آٹھ طریقوں سے پڑھا ہے، جیسے:

(۱) ع لاف تمکیں، فریب، سادہ دلی
(۲) ع لافِ تمکیں، فریب، سادہ دلی
(۳) ع لافِ تمکیں، فریبِ سادہ دلی
(۴) ع لاف، تمکیں فریب سادہ دلی
(۵) ع لاف، تمکیں فریب سادہ دلی
(۶) ع لافِ تمکیں فریب سادہ دلی
(۷) ع لاف تمکیں، فریب سادہ دلی
(۸) ع لاف تمکیں فریب، سادہ دلی

اس ایک مصرع میں اوقاف کے مقام بدلنے کی وجہ سے معنی میں خاصا فرق آ گیا ہے لیکن اس سے بھی پیشتر لہجے کی تبدیلی معنی پر اثر انداز ہوتی دکھائی دیتی ہے۔اوقاف کے استعمال کے بعد فاروقی کے بتائے ہوئے معنی طباطبائی، سہا مجددی اور حسرت کے یہاں بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

طباطبائی اس مصرع کی وضاحت اس طرح کرتے ہیں:

''اے لافِ سادہ دلی تیرا وصف تو یہ مشہور ہے کہ تو تمکیں فریب ہے۔''

سہا کہتے ہیں: ''ہمارے ضبط و خودداری کے دعوے، سادہ دلی کے فریب پر مبنی تھے۔''

حسرت اس مصرع کی تشریح یوں کرتے ہیں: ''ہم بربنائے سادہ دلی ابھی تک یہی سمجھے جاتے ہیں کہ عشق میں دعوائے صبر و تمکین کا نباہنا ممکن ہے۔''

یہاں طباطبائی کی تشریح فاروقی کی قرأت نمبر ۶ سے لگا کھاتی ہے۔ان کی قرأت نمبر ۷ کی تشریح سہا کی شرح میں نظر آتی ہے اور حسرت کی تشریح فاروقی کی قرأت نمبر ۷ اور ۸ کی وضاحت کرتی ہے۔اس وضاحت سے منکشف ہوتا ہے کہ اوقاف و اعراب کا استعمال شعر یا متن کے ابہام سے بچنے میں معاونت کرتا ہے اور جملے کی نحوی ساخت کی معنیاتی تفہیم میں آسانی پیدا کرتا ہے۔

شاعری میں اعراب کے استعمال کی غلطی سے بھی معنوی اسقام پیدا ہو سکتے ہیں۔ گیان چند جین نے اپنی کتاب ''رموزِ غالب'' میں اوقاف و اعراب ہی پر سیر حاصل بحث کی ہے مثلاً نسخۂ عرشی کے درج ذیل مصرعوں میں انھیں بعض جگہ زیر اضافت کی غلطیاں نظر آئیں جیسے

ع ''مرگِ شیریں ہوگئی تھی کوہ کن کی فکر میں'' اس مصرع میں جین صاحب 'مرگ شیریں' کو بلا اضافت پڑھنے کو ترجیح دیتے ہیں۔

ع ''مجھ میں اور مجنوں میں وحشت، سازِ دعویٰ ہے اسد'' اس مصرع میں وہ وقف اور اضافت دونوں کے استعمال کو مباح نہیں سمجھتے:

زلفِ سیہ، افعی نظر بد قلمی ہے

ہر چند خطِ سبز زمرّد رقمی ہے

دیوانِ عرشی کے اس شعر میں اوقاف و کسرۂ اضافت کے متعلق عرشی اور گیان چند جین کے یہاں کافی اختلاف پایا جاتا ہے۔دونوں کی قرأت کے اختلاف کی وجہ سے شعر کی معنوی حیثیت بھی مجروح ہوئی ہے۔عرشی افعی نظر اور بد قلمی (ٹیڑھی میڑھی تحریر) زلفِ سیہ کے دو اوصاف

مانتے ہیں جبکہ جین صاحب لفظ 'نظر' کو کسرۂ اضافت کے ساتھ تسلیم کرتے ہیں۔دوسرے مصرعے میں دونوں 'سبز اور زمرد کے درمیان واوِ عطف یعنی 'سبز و زمرد' کو موزوں گردانتے ہیں۔ درآنحالیکہ واوِ عطف کے بغیر شعر کے معنی بالکل صاف ہیں۔

معشوق کی کالی زلفیں (کان اور رخسار کے قریب والی بالوں کی لٹ) سانپ اور ٹیڑھی میڑھی تحریر کی طرح ہیں۔اگرچہ اس کے رخسار پر خطِ سبز، زمرد کی طرح رقم ہو گیا ہے یعنی اُگ آیا ہے مگر اس زمرد کا اثر ان زلفوں کے سانپ پر مطلق نہیں ہوا۔ مانا کہ زمرد دیکھتے ہی سانپ اندھا ہو جاتا ہے لیکن یہ خطِ سبز تو معشوق کی زلفوں کا کچھ بگاڑ نہیں پا رہا ہے۔

غالب کے ایک اور شعر میں اس کی وضاحت مل جائے گی:

سبزۂ خط سے ترا کاکُلِ سرکش نہ دبا

یہ زمرّد بھی حریفِ دمِ افعی نہ ہوا

ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ نحویات میں اوقاف و اعراب کی ان باریکیوں پر بھی غور کیا جاتا ہے۔اگر اوپر کی مثال میں 'زلفِ سیہ' والے شعر کے دوسرے مصرع میں ''سبز و زمرد رقمی'' کی ترکیب کو واوِ عطف کے ساتھ پڑھا جائے تو رقمی کی صفت معدوم ہو جائے گی اس لیے یہاں واوِ عطف کے بغیر بلکہ سکتے کے ساتھ اسے پڑھنا ہی درست ٹھہرے گا۔بعض جگہ اضافی تراکیب میں کسرۂ اضافت ایک سے زیادہ ہوں اور درمیان میں اوقاف بھی موجود ہوں تو مضاف و مضاف الیہ کی نحوی ساخت کو درست کرنے کا کام نحویات کے اصولوں کے تحت کیا جاتا ہے جیسے:

ع صد رہ آہنگِ زمیں، بوسِ قدم ہے ہم کو (غالب)

اس مصرع کو نحوی اعتبار سے دو طرح سے پڑھا جا سکتا ہے۔(۱) آہنگِ زمیں بوس، یعنی سکتے کے بغیر [قدم چومنے کا ارادہ] اور (۲) بوسِ قدم [یعنی قدم چومنا] نسخۂ عرشی کے ایک اور شعر میں اوقاف و اعراب کے استعمال سے پیدا ہونے والے ابہام کا نحوی تجزیہ کیا گیا ہے:

کھینچوں ہوں آئنے پر خندۂ دل سے مسطر

نامہ عنوانِ بیانِ دل آزردہ نہیں

شعر کے مصرع ثانی کی قرأت گیان چند جین نے یوں کی ہے، ع: نامہ عنوان، بیانِ دلِ آزردہ نہیں ۔ان کے مطابق ’نامہ عنوان‘ کی ترکیب میں اضافتِ مقلوب ہے،یعنی عنوانِ نامہ۔جین کے مطابق ،’’میرے نامے کا عنوان دل آزردہ کا بیان نہیں بلکہ دل شگفتہ کا بیان ہے‘‘اس ترکیب کے اعتبار سے بیانِ دل آزار کی مراجعت ’نامہ عنوان‘ کی طرف ہوتی ہے۔اس کے علی الرغم عرشی کے مطابق ’بیان دل آزردہ کا مرجع ’’نامہ‘‘ قرار پاتا ہے۔

اس طرح نحویات میں اجزائے کلام کی تصریفی درجہ بندی،اجزائے متصلہ یا الفاظ کے عمل سے لے کر فقرے کی تشکیل، جملے میں تکمیل خیال کی معنیاتی قوت اور جملے کی ہیئت،مواد کی تنظیم اور اس کی نحوی ساختوں کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔

زیرِ نظر تصنیف میں لسانی قواعد کے انھی اصول وضوابط کی روشنی میں غالب کے کلام کا جائزہ لیا گیا ہے۔

باب اول

کلام غالب کا نظامِ اَسما

کائنات کی تمام اشیا (ذی روح،غیر ذی روح،مرئی،غیر مرئی،مجرد،غیر مجرد،فطری، قیاسی/خیالی) قواعد کی زبان میں ’اسما‘ کہلاتی ہیں اور ان چیزوں سے انسان کا ازلی رشتہ چلا آرہا ہے۔چنانچہ قرآن میں اللہ تعالیٰ کے ذریعے آدم علیہ السلام کو چیزوں کے نام سکھا دیے جانے کا ذکر ہے۔(سورۃ البقرہ آیت ۳۱) مفسرین کے نزدیک ’اسما‘ سے مراد مسمیات (اشخاص واشیا) کے نام اور ان کے خواص وفوائد کا علم ہے۔اسما جمع کا صیغہ ہے اس کا واحد ’اسم‘ ہے۔اسم فطرت سے جڑی کسی چیز یا خیالی شے کے نام کو کہتے ہیں جیسے زمین،آسمان،محل،آدمی،عورت، بچہ وغیرہ۔ اسم صرف متعلقہ شے ہی کا تعارف نہیں کراتا بلکہ اس کی خصوصیات کی وضاحت کا بھی حامل ہوتا ہے مثلاً آدمی،عورت اور بچہ تینوں اسم ہیں لیکن ان کی بشری خصوصیات ان کے نام کے ساتھ ہی واضح ہوجاتی ہیں۔اسی طرح پہاڑ،دریا،درخت کہتے ہی ان کے ناموں کے ساتھ ان کی قدرتی خصوصیات کا ہمیں علم ہوجاتا ہے۔’اسم‘ پر صرفی اعتبار سے تو غور کیا جا سکتا ہے مگر اس کا نحوی تجزیہ کرنے کے لیے اجزائے کلام سے اس کا مربوط ہونا ضروری ہے یعنی جملے کی مناسبت سے وہ کم از کم مبتدا اور خبر کا جز ہو۔اس کی فعل سے نسبت ہو،صفات سے ربط رکھتا ہو،تعداد اور جنس سے اس کا علاقہ ہو وغیرہ۔بامعنی ہونے کے لیے لفظ کے حروف کا بالترتیب ہونا بھی لازمی ہے یعنی لفظ کا وجود خود ایک نحو رکھتا ہے جسے صرفی مقامیت کہتے ہیں۔

اردو قواعد میں اسم کی پانچ قسمیں تسلیم کی گئی ہیں :(۱) اسم عام (۲) اسم خاص

(۳)اسم جمع (۴)اسم مادہ یا اسم غیر شماری اور (۵)اسم مجرد۔ نثر میں تو صرفی اور نحوی ہر دو طریق سے ان کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے لیکن شاعری میں اسما کا نحوی تجزیہ قدرے مشکل امر خیال کیا جاتا ہے۔ پھر بھی بعض کہنہ مشق شعرا نے اپنے اشعار میں محض اسما کا استعمال کر کے قواعد کے نحوی تقاضے پورے کرنے کی کوشش کی ہے۔ اردو شاعری میں اس نوع کی مثالیں مل جاتی ہیں جیسے اقبال کہتے ہیں:

آگ ہے اولادِ ابراہیم ہے نمرود ہے
کیا کسی کو پھر کسی کا امتحاں مقصود ہے

اقبال نے یہاں آگ، اولاد، ابراہیم اور نمرود جیسے اسما کے ساتھ 'کسی کو' (ضمیر استفہام مفعولی) اور 'کسی کا' (ضمیر استفہام اضافی) ضمائر (''کسی'' بھی دراصل اسم شخصی کا بدل ہے) کا استعمال کر کے ایسا شعر تخلیق کیا ہے جو بآسانی نثر میں ڈھالا جا سکتا اور اس کا نحوی تجزیہ بھی کیا جا سکتا ہے۔

ان مثالوں سے ہٹ کر غالب کے دیوان کا پہلا شعر ہے جس میں بلا فعل محض اسما کے سہارے جملے کی مکمل ساخت سامنے آ جاتی ہے۔ اس شعر کی اسطوری/تاریخی روایت پر طباطبائی نے انگلی رکھی ہے تو کسی نے بلا غور وخوض اسے مہمل قرار دے دیا ہے جبکہ شاعر نے محمد عبدالرزاق شاکر کے نام لکھے اپنے خط میں خود اس شعر کے معنی بیان کیے ہیں شمس الرحمٰن فاروقی نے ''تفہیم غالب'' میں اس شعر کے شعری اور قواعدی نکات پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

اس شعر کے نحوی تجزیے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غالب نے دو مصرعوں میں ایک طویل حکایت اس طرح قلم بند کر دی ہے کہ اس میں صرفی کلمہ ''اصل فعل'' کے کسی لفظ کا استعمال نہیں ہوا۔ انھوں نے صرف اسما کے سہارے پوری حکایت بیان کر دی ''نقش، تحریر، کاغذ، پیرہن، پیکر، تصویر'' تمام عام اسما ہیں لیکن فریاد اور شوخ اسماے مجردہ ہیں نیز ''کس کی'' ضمیر اضافی

استفہامیہ ہے جو اسم کی جگہ استعمال ہوتی ہے۔ یہاں پہلے مصرع میں فریاد کرنا ایک فعل ہو سکتا تھا لیکن غالب نے اسے فاعل میں تبدیل کر دیا۔ اشتقاق کے اس عمل سے اسم، فاعل میں بدل گیا ہے۔ نیز ''شوخ'' جو بطور صفت استعمال ہوتا ہے، غالب نے اسے ''شوخی'' میں تبدیل کر کے اسم کیفیت بنا دیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر میں استعمال کیے گئے اسما کو صنعت مراعات النظیر کی روشنی میں آنکنے کی کوشش کی ہے اور شعر کو انشائیہ بیان سے تعبیر کیا ہے۔

غالب نے اس شعر کے معنی یوں بیان کیے ہیں: ''نقش کس کی شوخیِ تحریر کا فریادی ہے کہ جو صورتِ تصویر ہے اس کا پیرہن کاغذی ہے۔ یعنی ہستی اگرچہ مثل تصویر اعتبار محض ہو، موجب رنج و آزار ہے۔'' نثر کے اعتبار سے 'ہے' فعل ناقص جملے کے آخر میں آتا ہے اور حرف اضافت 'کا' جملے کے درمیان میں لیکن شاعر نے قافیہ پیمائی کے لیے حرف اضافت 'کا'، مصرعے کے آخر میں رکھ دیا ہے۔ یہ نحوی تبادل غالب کے یہاں ضرورت شعری کا لحاظ رکھنے کی وجہ سے ہوا ہے۔ اب یہ دوسرا شعر دیکھیے:

شوق ، ہر رنگ رقیبِ سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

غالب کی اس پوری غزل میں ''نکلا'' کو مختلف معنی میں استعمال کیا گیا ہے جیسے نکلا یعنی ثابت ہوا، نکلا یعنی افشا/ظاہر ہوا، نکلا یعنی باہر آیا/برآمد ہوا، نکلا یعنی اُٹھا وغیرہ۔ ایک ہی لفظ سے مختلف معنی اخذ کر کے شعر کے معنوی پہلوؤں میں اضافہ کرنا غالب کی تصریف نگاری کا کمال ہے۔ ہم عموماً کہتے ہیں، ''جس کو شریف سمجھا تھا وہ تو بدمعاش نکلا۔ پیر میں چبھا کانٹا نکلا۔ کام آسان نکلا۔ گھر سے نکلا اور دفتر پہنچا'' وغیرہ۔ اس ایک فعل (نکلنا) کو مختلف اسماے فاعل سے جوڑ کر غالب نے غزل کے اشعار کی معنوی وسعت میں اضافہ کیا ہے۔ مذکورہ غزل کے محولہٌ بالا شعر میں 'شوق' اسم مجرد (اسم کیفیت) ہے۔ شاعر نے اس کیفیت (شوق) کو اسم مادہ بنا کر اس کی حالت بیان کی ہے کہ ''شوق تو ہر طرح سے سر و ساماں کا دشمن ہے۔ قیس کا تصویر میں جامے سے عاری دکھائی دینا اس بات کا ثبوت ہے کہ عشاق وارفتگیِ شوق میں آرائشِ جمال اور تکلفات کے ساز و سامان سے بیزار و بے

پروا رہتے ہیں۔ جذب و کیف اور سرمستی کے عالم میں وہ ایسے بے خبر ہو جاتے ہیں کہ اپنی بے لباسی اور برہنگی کا انھیں ہوش نہیں رہتا۔ اس طرح غالب نے اسم مجرد ''شوق'' کو اسم مادہ میں متشکل کر کے اس کی رقابت ساز و سامانی اور رفاقت بے سروسامانی شاعرانہ انداز میں بیان کی ہے۔ اسمائے مجردہ، اسمائے کیفیات اور اسمائے غیر مادہ کو بطور فاعل، پیش کر کے غالب نے مذکورہ غزل میں صنعت تجسیم کے مختلف رنگ بھرے ہیں۔ اسی غزل کے دوسرے شعر میں تنگی دل کی داد نہ دینے کا ذمہ دار شاعر نے 'زخم' کو مانا ہے یعنی یہاں زخم کو ذی روح مادے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ تیسرے شعر میں بو، نالہ اور دود (دھواں) تینوں غیر مجسم اشیاے مدرکہ ہیں لمسی پیکروں میں ان کا شمار نہیں ہوتا۔ شاعر نے انھیں اسم الفاعل کے طور پر اپنے شعر میں باندھا ہے۔ اسی شعر کے مصرعۂ ثانی میں 'جو' ضمیر موصولہ کے علاوہ ضمیر اشارہ اور اس کے جواب میں 'سو' کا استعمال ہوا ہے۔ یاد رہے کہ ضمیر موصولہ 'جو' جملے میں ایسی جگہ استعمال ہوتا ہے کہ اس سے جڑے ہوئے جملے میں اس کے اسم کا بیان ہوتا ہے اور جواب کے طور پر دوسرے جملے میں 'وہ' یا 'سو' لازماً لایا جاتا ہے جیسے: جو کتاب کل گم ہوگئی تھی وہ مل گئی ہے۔ اس جملے کے دونوں فقروں کو 'جو' ضمیر موصولہ سے جوڑا گیا ہے اور اس اسم (کتاب) کی طرف اشارہ کر رہا ہے جو کھو گئی تھی دوسرے فقرے میں اس (کتاب) کے ملنے کا ذکر ہے۔ اس کے لیے 'وہ' اشارۂ بعید کا استعمال کیا گیا ہے۔ اس 'وہ' کی جگہ کبھی 'سو' بھی استعمال ہوا کرتا تھا مگر اب یہ چلن نہیں رہا۔ غالب نے البتہ 'جو' کے ساتھ 'سو' کو برتا ہے:

بوے گل ، نالۂ دل ، دودِ چراغِ محفل

جو تری بزم سے نکلا ، سو پریشاں نکلا

ایک اور شعر میں غالب نے 'دلِ حسرت زدہ' کو اسم مفعول کے طور پر استعمال کیا اور اسے دوستوں کے لیے لذتِ درد کے دسترخوان کا استعارہ قرار دیا ہے۔ اسی غزل کے ایک شعر میں غالب نے اسم کیفیت ''ہمّت'' کو اسم الفاعل کے طور پر استعمال کیا ہے اور اس کے اوصاف، نو آموز' اور دشوار پسند بتائے ہیں۔ شاعر کہتا ہے کہ ہمت ایسی دشوار پسند ہے کہ باوجود نو آموز ہونے کے فنا جیسا دشوار عمل بھی اس کے لیے آسان ہے۔ اس سخت مشکل مرحلے میں بھی وہ دشواریِ عمل کو

ترجیح دیتی ہے۔ اس غزل کے آخری شعر میں غالب نے ''گریہ'' جیسی غیر مرئی شے کو شور اٹھانے والا کہا ہے۔ یہاں گریہ اور شور میں لفظی مناسبت ہے۔

غالب کے کلام میں مرکباتِ توصیفی، مرکباتِ اسمی، مرکبات اضافی وغیرہ تراکیب میں اسم کا اثر و نفوذ دکھائی دیتا ہے۔ جیسے گلشنِ ناآفریدہ، بابِ نبرد، سخنِ گرم، سوزشِ دل، بختِ رسا، اعجازِ ہوائے صیقل، حریفِ مۓ مردافگن، بے کسیِ عشق، زحمتِ مہرِ درخشاں، عیشِ رفتہ، فسانِ تیغِ نازک، فسونِ نگہ ناز، عناں گیرِ تغافل، شایانِ دست و بازوے قاتل، شب ہاے تارِ برشگال، حقِ صحبتِ اہلِ کنشت، عروجِ ناامیدی، قسمتِ واژونہ، بہ سعیِ غیر، قطع لباسِ خانہ ویرانی، مۓ کیفیتِ خمیازہ ہاے صبح آغوشاں، میوہ ہاے تازہ شیریں، نازِ سنبلستانی، ناصح بے صرفہ گو، ناصیہ فرسا، ناطقہ سربہ گراں، وبالِ سایۂ بالِ ہما، وبالِ تکیہ گاہِ ہمت مردانہ ودیعت خانۂ بیداد کاوش ہاے مژگاں، افسردگی آوارۂ کفر و دیں، اوراقِ لختِ دل، برق ابرِ چشم گریاں، پرتوِ خرشید جہاں تاب، تغافلِ مشربی، تماشائی عمر رفتہ، جنونِ بے کسی، چرخ نیلی فام، خانہ زادِ زلف، خرامِ ناز بے پروائی دل افسردگی، دل تنگی وحشت، ان مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ غالب نے ان تراکیب کے استعمال میں صرفی و نحوی اصولوں کا خیال رکھا ہے۔ ذیل میں چند اشعار کے حوالے سے ان تراکیب کی نحوی ساخت کا تجزیہ کیا جاتا ہے:

مٹ جائے گا سر ، گر ترا پتھر نہ گھسے گا

ہوں در پر ترے ناصیہ فرسا کوئی دن اور

یہ شعر غالب کی رثائی غزل کا ہے جس میں ان کے قرابت دار زین العابدین خاں عارف کا مرثیہ ہے۔ غالب نے عارف کی موت پر اپنے رنج و غم کا اظہار نہایت مؤثر انداز میں کیا ہے۔ پوری غزل میں صاحبِ قبر سے تخاطب ہے۔ محولۂ بالا شعر میں شاعر نے اسم فاعل حذف کر دیا ہے مگر فعل (ناصیہ فرسائی) کو واضح کرنے کے لیے اسم فاعل کی صفت (ناصیہ فرسا) کو نمایاں کیا ہے۔ (میری) ناصیہ فرسائی سر کے مٹنے تک یا پتھر کے گھس جانے تک ہی ہے۔ اس طرح شاعر نے فاعل کا تعارف کرانے کے لیے اس کی صفت بیان کر دی ہے

مرے قدح میں ہے صہبائے آتشِ پنہاں
بہ رُوے سُفرہ کبابِ دلِ سَمَندر کھینچ

اس شعر میں صہبائے آتشِ پنہاں اور کبابِ دلِ سمندر دو ترکیبیں آئی ہیں ۔شعر کا نحوی تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہاں 'مرے' ضمیر متکلم کی اضافی حالت ہے ۔ 'قدح ،صہبا، آتش، سفرہ ، کباب ، دل ، سَمَندر' تمام اسما ہیں ۔ آتشِ پنہاں اور سَمَندر میں نسبت قائم کی گئی ہے ۔ اگلے وقتوں میں کام و دہن کی محفلوں میں شاہی دسترخوان جامِ شراب ، سوختہ کباب اور مختلف اشیاے خوردنی سے سجائے جاتے تھے ۔اس تناظر میں شعر کے معنی سمجھنے میں آسانی ہوگی ۔شاعر کہہ رہا ہے کہ میرا جام آتش سیال سے بھرا ہوا ہے اس لیے دستر خوان کو کبابِ دل سمندر سے چُن دے ۔ سمندر ایک فرضی جانور ہے جو آگ میں پیدا ہوتا ہے ۔شاعر نے صہبائے آتش پنہاں کی مناسبت سے آگ میں پرورش پانے والے جانور کے کباب کی تمنا کی ہے ۔اس شعر میں موجود پہلی ترکیب اسم اور صفت کا مجموعہ ہے، جبکہ دوسری ترکیب تین اسم زیر اضافت کے سہارے ملنے سے بنی ہے ۔

کعبے میں جارہا تو نہ دو طعنہ ، کیا کہیں
بھولا ہوں حقِ صحبتِ اہلِ کُنشت کو

اس شعر میں ضمیر متکلم (میں)اور ضمیر حاضر (تم) محذوف ہیں ۔شعر دو اجزا میں لخت ہے ۔ایک جملۂ امریہ ہے (کعبے میں جارہا تو طعنہ نہ دو)اور دوسرا استفہامیہ انکاری (کیا کہیں اہلِ بت کدہ کے حق کو میں بھولا ہوں؟) کعبہ (اسمِ ظرف) میں (حرف ظرف) جارہا (فعل) تو (ضمیر موصولہ) نہ (حرف تنکیر) طعنہ دینا (اسمِ مجردہ فعل) کیا (حرف استفہام) کہیں (بہ یاے معروف حرف تخصیص) بھولا ہوں (فعل حال مطلق اسمیہ)لیکن کیا کہیں (حروف استفہامیہ) کے ساتھ اس فقرے کو پڑھا جائے تو فعل ، حال احتمالی کے معنی دے گا ۔بعد میں ''حق صحبتِ اہلِ کنشت'' طویل اضافی ترکیب ہے ۔جس میں حق اور صحبت دونوں اسماے مجردہ ہیں ، 'اہل، اسم جمع ہے اور 'کو' حرف ربط ہے جو اہل کنشت کی مفعولی حالت بیان کرنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے ۔ اس طرح غالب نے ضمیر متکلم اور حاضر کے بغیر دو افعال کا استعمال کر کے شعر کو ایسا متشکل کیا ہے

کہ اسے استفہامیہ و استعجابیہ لہجے میں پڑھنے سے شعر کی معنوی وسعت میں اضافہ ہوتا ہے ۔

غالب کے یہاں اسماے خاص کے استعمال کی مختلف شکلیں دکھائی دیتی ہیں ۔ جیسے شخص، اشیا مقام کے نام، خطاب، لقب، عرف، تخلص وغیرہ ۔ان کے ذریعے انھوں نے جملوں کی نحوی ساخت میں ترمیم، تبدیلی و اضافے بھی کیے ہیں جیسے:

دُرِ معنی سے مرا صفحۂ لقا کی ڈاڑھی
غمِ گیتی سے مرا سینہ عُمَر کی زنبیل

اس شعر میں غالب نے داستان امیر حمزہ کے دو کرداروں کا ذکر کیا ہے لقا اور عمرو ۔لقا کا اہم وصف جس سے وہ پہچانا جاتا ہے ، یہ ہے کہ اس کی داڑھی کے ہر بال میں موتی پروئے ہوئے ہیں ۔غالب نے متذکرۂ بالا شعر میں لقا کے اسی وصف کو بطور استعارہ استعمال کیا ہے ۔لقا کی ڈاڑھی کی ترکیب میں تلمیحی پہلو بھی ہے اور اسطوری فکر بھی ۔ٹیک چند بہار (صاحب بہار عجم) نے زمرد شاہ باختری (لقا) کی تاریخی شخصیت کو ثابت کیا ہے ۔ مذکورہ شعر میں بطور تلمیح اس کا استعمال ہوا ہے ۔ یہاں پہلے مصرع کی نثر یوں ہوگی ، 'معنی کے موتیوں سے میرا کلام لقا کی ڈاڑھی ہو گیا ۔ظاہر ہے کہ جب تک اس داستانی کردار کی ڈاڑھی کے کوائف منکشف نہیں ہوتے ، ہم نہ مصرع کو سمجھ سکتے ہیں نہ اس کی نثر کے معنی سے آگاہ ہو سکتے ہیں ۔غالب نے اسی روایت کے سہارے لفظ و معنی کے اشتراک سے اپنے کلام کی معنویت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے ۔مذکورہ مصرع میں وہ کہہ رہے ہیں کہ جس طرح لقا کی ڈاڑھی موتیوں سے پروئی ہوئی ہے ، میرا کلام بھی درِ معنی سے پُر ہے اور میرا سینہ عمرو کی زنبیل بن گیا ہے ۔زنبیل کے متعلق داستان امیر حمزہ کا راوی کہتا ہے کہ ''زنبیل ایک کیسہ ہے کہ علاوہ اس دنیا کے ، ایک عالم اس میں آباد ہے ۔جب چاہو گے اس میں سے ہر چیز جو مانگو گے ، نکلے گی اور جو چاہو گے وہ اس میں رکھ لو گے ۔'' اس شعر میں لقا اور عمرو دونوں اسماے خاص ہیں ، شاعر نے انھیں نہ صرف یہ کہ صناعی کی خاطر استعمال کیا ہے بلکہ لقا کی ڈاڑھی اور عمرو کی زنبیل جیسی نحوی تراکیب سے معنی آفرینی کے نئے پہلو تراشے ہیں ۔

آ گہی ، دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے

مُدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

اس شعر میں 'عنقا' اسم خاص ہے۔لغات میں اس کے دو معنی دیے ہوئے ہیں، ایک تو معدوم اور دوسرے معنی میں عنقا کو ایک فرضی پرندہ کہا گیا ہے جس کا خارج میں کوئی وجود نہیں۔ غالب کے یہاں اس لفظ کا استعمال مختلف اشعار میں ہوا ہے:

وہ پردہ نشیں ، اور اسد آئینۂ اظہار
شہرت چمنِ فتنہ و عنقا اِرَمی ہے

وحشت کہاں کہ بے خودی انشا کرے کوئی
ہستی کو لفظِ معنیِ عنقا کرے کوئی

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

آگہی دام شنیدن والے شعر میں عنقا اور دام شنیدن بچھانے میں نسبت قائم کی گئی ہے کہ پرندکو گرفتار کرنے کے لیے جال بچھایا جاتا ہے۔شاعر نے اپنی تقریر، گفتگو، کلام کے معنی و مفہوم کے لیے عنقا کے استعارے سے کام لیا ہے اور اس اسم خاص (عنقا) کو شعر میں برتے گئے لفظیاتی انسلاکات کے درمیان ایسا پیوست کیا ہے کہ 'عنقا' کے بغیر شعر کے معنی واضح نہیں ہوتے۔ غالب کی شاعری کی نحویاتی ترکیب سازی کا یہ کمال ہے کہ لفظ و معنی کے اشتراک سے وہ خیال آفرینی کے نئے آفاق پیدا کر لیتے ہیں۔دوسرے شعر میں عنقا اِرَمی کی ترکیب نہایت معنی خیز ہے۔ ارم، خیالی جنت ہے اور عنقا، خیالی پرندہ۔دونوں کی مجموعی صفات کو شاعر نے اپنے اظہار خیال میں پنہاں معنویت سے نہایت معصومانہ انداز میں ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔شاعر نے 'پردہ نشیں کی شہرت' کو چمنِ فتنہ اور اپنے 'آئینۂ اظہار' کو عنقا ارمی سے تعبیر کر کے شعر میں موجود لفظی انسلاکات کی جملوی شان کو نحوی اعتبار سے مضبوط بنا دیا ہے۔اس شعر کی شعری ساخت کچھ اس طرح ہے کہ دونوں مصرع مل کر ایک جملاتی نظام مستحکم کر دیتے ہیں۔تیسرے شعر میں عنقا کے لغوی معنی 'معدوم' ہی لیے گئے ہیں اسم خاص سے اس کا کوئی تعلق نہیں۔چوتھے شعر میں عنقا کے پر

جلنے کی بات کہی گئی ہے جس سے عنقا کا اسطوری ہیولی ہمارے سامنے آتا ہے جو باوجود تصوراتی پرندہ ہونے کے اپنے ڈیل ڈول کی وجہ سے ارضی (فطری) محسوس ہوتا ہے۔بہ ایں وصف اس کا شمار اسم خاص میں ہوگا۔شاعر نے 'عدم و عنقا' کے سہارے اس شعر میں حیات انسانی کی فلسفیانہ اور متصوفانہ تصریح کرنے کی کوشش کی ہے۔مذکورہ شعر کی حامل پوری غزل کے قوافی (جل گیا) ماضی مطلق میں ہیں اور ہر جگہ فعل کی قواعدی بندش درست ہے لیکن آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل جانے کی بات جس شعر میں کہی گئی ہے وہاں شاعر لفظ 'بارہا' کا استعمال کر کے فعل کے تواتر یا فعل کی ناتمامی کا اظہار کر رہا ہے، فعل کے اختتام کا نہیں۔بہ ایں معنی شعر کی نثر یوں ہوگی: ''میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ میری آہِ آتشیں سے بارہا عنقا کا پر جلا ہے/تھا۔'' لیکن ''جل گیا'' کہہ کر شاعر نے فعل کے اختتام کی جانب جس طرح اشارہ کیا ہے، اس سے اس مخلوط جملے کے دوسرے فقرے کی بندش نہایت کمزور ہو گئی ہے۔بہر کیف! اس شعر کی تمام لفظیات 'عدم' اور 'عنقا' سے ربط رکھتی ہیں۔یہ دونوں بالترتیب اسم خاص زمانی و مکانی اور اسم خاص حیوانی کے زمرے میں آتی ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ مذکورہ شعر کی لفظیاتی بنت میں 'عدم' اور 'عنقا' کو مرکزیت حاصل ہے اور یہ دونوں لفظ نحوی ترتیب کو استحکام بخشنے میں معاونت کرتے ہیں۔

غالب کے کلام میں اسم خاص کے تحت ایام عیدین، خطاب، القاب، عرف اور تخلص کا جابجا استعمال اس طرح ہوا ہے کہ ان لفظیات کے سہارے شعر کی نحوی بندش مضبوط ہوئی ہے۔ نواب یوسف علی خاں بہادر ناظم کے جشن صحت پر کہے گئے غالب کے قصیدے میں ان کی بہت ساری مثالیں مل جاتی ہیں۔جیسا کہ نواب کے جشن صحت کے موقع پر عید شوال، عید نوروز، ماہ فروردیں اور ہولی کا تہوار یکجا آ جانے پر ہر سو مسرت و شادمانی کی فضا چھائی ہوئی دکھائی دیتی ہے، شاعر نے ان اسمائے خاص کے ذریعے اس فضا کی تصویر کشی بڑے مؤثر انداز میں کی ہے۔شاعر نے راجہ اندر، گور، بہرام، تخلص غالب اور نواب کلب علی خاں کے اسمائے گرامی کا شعر میں اس طرح استعمال کیا ہے کہ اس کی نحوی ساخت برقرار رہی۔ہاں البتہ بعض جگہ نحوی ترتیب بگڑی ہوئی نظر آتی ہے۔مثلاً اسی قصیدے سے متصل ایک قطعے کا یہ اشعار دیکھیے:

مقام شکر ہے ،اے ساکنانِ خطۂ خاک

رہا ہے زور سے ،ابرِ ستارہ بار برس

نحوی اعتبار سے اس شعر کی نثر یوں ہوتی ہے: ’’اے ساکنانِ خطۂ خاک (دراصل باشندگانِ رام پور)، مقامِ شکر ہے کہ (تم پر) ابرِ ستارہ بار زور سے برس رہا ہے۔‘‘ اس جملے میں اے ساکنان سے لے کر مقام شکر ہے، تک مبتدا اس کی توسیع کے ساتھ نقل ہوا ہے۔ جملے کا دوسرا حصہ ’تم پر ابرِ ستارہ بار زور سے برس رہا ہے‘ خبر کی توسیع کے ساتھ ہے جس کی وجہ سے اس میں انشا کا رنگ عود کر آیا ہے۔ اس کا نحوی تجزیہ اس طرح ہوگا: ابر (اسم، فاعل) ستارہ بار (صفت) زور سے (متعلق فعل) سے (حرف ربط) برس رہا (فعل، حالِ ناتمام) ہے (فعل ناقص) یعنی فاعل۔فعل۔فعل ناقص یہ فصیح جملے کی نحوی ترتیب ہے، اگر جملے میں ان لفظیات کے مقامات تبدیل کر دیے جاتے ہیں تو جملہ غیر فصیح اور ناقص ہوجاتا ہے۔ مذکورہ شعر کے مصرعۂ ثانی میں ضرورت شعری کے تحت اسی نحوی غلطی کو برتا گیا ہے۔ دوسرے مصرع کی نثر یوں ہوں گی: ابر ستارہ بار زور سے برس رہا ہے لیکن مصرع کی نحو تعقیب اور تعقید کا شکار ہوگئی ہے۔ نحو میں فقرے ’’زور سے برس رہا ہے‘‘ کو ’’رہا ہے زور سے‘‘ لکھنے کی وجہ سے تعقیب اور اس کے بعد ’’ابر ستارہ بار‘‘ کے بعد جز و فعل ’’برس‘‘ لانے سے تعقید پڑ گئی ہے۔ شاعر نے اس قطعے میں لفظ برس کو سال (اسم) اور برس (برسنا، فعل) کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ نواب یوسف علی خاں ناظم سے متعلق قصیدے میں شاعر نے مسندِ نواب اور اندر کے اکھاڑے کا تقابل کرتے ہوئے چرخ بریں پر موجود (قیاسی) اندر کے اکھاڑے کے آسمان کو مسندِ شاہی کا گوشہ اور قصر شاہی کی دیوار کا گدائے سایہ نشین کہا ہے۔ اندر کا یہ اکھاڑا محض ظن و گمان ہے لیکن قصر شاہی سر کی آنکھوں سے دیکھا جا سکتا ہے یعنی ایک محض قیاس ہے تو دوسرا سراپا حقیقت۔ جس طرح آسمان میں ستاروں کے درمیان ثریا ہے اسی طرح فوج شاہی کی جلو میں نواب نظر آتے ہیں۔ بہرام تو اپنے غلام کو داغ لگا کر چھوڑ دیتا تھا لیکن بہرام جیسی فضیلت رکھنے والا نواب کا ہر غلام اپنے سرین پر لگائے گئے غلامی کے داغ پر نازاں ہے۔ یہ مثالیں ثابت کرتی ہیں کہ غالب نے ان اسمائے خاص کے سہارے اشعار میں معنی آفرینی کی

جہات پیدا کی ہیں۔

انھوں نے ہندوستان و ایران کے بہت سے شہروں کے ناموں کے سہارے اشعار کے لفظیاتی انسلاکات سے حسن شعری میں اضافہ کیا ہے۔ ’کلکتے کا جوذکر کیا‘ والی غزل میں وہاں کی منظر کشی کے لیے جو تراکیب استعمال ہوئی ہیں وہ خود اپنے ایک معنوی حسن کی حامل ہیں۔ ’وہ سبزہ زار ہائے مطرا، نازنین بتانِ خود آرا، حف نظر، صبر آزما، نگاہ، میوہ ہائے تازۂ شیریں اور بادہ ہائے نابِ گوارا وغیرہ اس کی مثالیں ہیں۔ غالب نے اسمائے خاص کے ذریعہ اسطوری فکر کو بھی پروان چڑھایا ہے۔ جیسے نل دمن کا قصہ، بنات النعش گردوں کی اسطوری روایت، رستم و بہرام سے منسوب نیم تاریخی داستانیں وغیرہ۔ یہ ایسی لفظیات ہیں جن کے معنوں کی تہوں میں ہم بآسانی اساطیری روایتوں کو کھوج سکتے ہیں۔

غالب نے اپنے نام اور تخلص کا استعمال بالعموم حزن و ملال اور یاس و غم کی کیفیات کے اظہار کے دوران میں کیا ہے۔ ایسے اشعار میں وہ اے دریغا، وا دریغا، ہے ہے، ہائے ہائے جیسے یاس انگیز فجائیہ لفظوں کا استعمال کرتے ہیں جن سے یوں محسوس ہوتا ہے گویا یہ کیفیات ان کی اپنی ذات سے جڑی ہوئی ہوں جیسے:

اسد اللہ خاں تمام ہوا

اے دریغا وہ رندِ شاہد باز

یہ پوری غزل یاس انگیز ہے اور ساری حزنیہ کیفیات کا محور شاعر کی اپنی ذات ہے۔ غزل کی اس حزنیہ فضا میں شاعر کا نام اور تخلص کچھ زیادہ ہی نمایاں ہوجاتا ہے۔ شعر میں رند شاہد باز اسد اللہ خاں کے خاتمے پر اظہار تاسف کیا گیا ہے کہ اے دریغا (ہائے افسوس) اب اسد اللہ ہم میں نہیں رہا۔ نحوی اعتبار سے رثائی عنصر کے حامل اس شعر میں شاعر خود منادیٰ ہے اور اے دریغا حرف ندا ہے۔

مر گیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے !

بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس

اس شعر کی ساری معنویت غالب کے تخلص کے ساتھ اس کی صفت (وحشی) کے اظہار میں پنہاں

ہے۔ منقبض الطبع شاعر کو انسانوں کی بھیڑ سے وحشت ہوتی تھی۔ یکتائی اسے اتنی عزیز تھی کہ جب کبھی اسے اپنے معشوق سے ملنے کی خواہش ہوتی، وہ اس کی دیوار کے پاس آ کر بیٹھ جاتا۔ ہائے افسوس! آج اس مردم بیزار نے سر پھوڑ کر اپنی جان دے دی۔ اس شعر میں 'وحشی' کے دو کارناموں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ معشوق کی دیوار کے پاس آ کر بیٹھنا اور عالم بیزاری میں سر پھوڑ کر مرجانا۔ وحشی کی زندگی کے ان دو واقعات کو بیان کرتے ہوئے غالب نے شعر کو انشائیہ رنگ میں ایسا ڈھال دیا ہے کہ اس کے لسانی تعملات یعنی اجزائے کلام/لفظیات ایک دوسرے سے مربوط ہو کر شعر کی نحوی ساخت کو معتبر کر دیتے ہیں۔ اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ غالب اپنے نام اور تخلص سے لسانی اکائیوں کی جزویات کو ایسا منسلک کرتے ہیں کہ نحوی اعتبار سے وہ مکمل صورت اختیار کر لیتے ہیں۔

غالب ندیمِ دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں بندگیِ بو تراب میں

اس شعر کی معنوی خوبی اور اس کی نحوی ساخت کو سمجھنے کے لیے ہمیں اس امر کو جاننا ہوگا کہ اسد اللہ، غالب اور بوتراب یہ تمام کنیتیں حضرت علیؓ کی ہیں اور غالب خود شاعر کا تخلص ہے۔ شاعر نے ان کنیتوں کی مذہبی اساس کے سہارے شعر کی تقدیسی فضا کو مزید مقدس بنا دیا ہے۔ اس شعر کا نحوی تجزیہ اس طرح کیا جا سکتا ہے:

اس شعر کے پہلے مصرعے میں ندیمِ دوست سے بوئے دوست کا آنا دلیل ہے اور دوسرے مصرعے میں دعویٰ یہ ہے کہ (میں) حضرت علی کی پرستش کے ذریعے گویا خدا ہی کی عبادت کر رہا ہوں یعنی یہاں دلیل کو دعوے پر تقدم حاصل ہے جبکہ نحوی اعتبار سے دعوے کو دلیل سے ثابت کیا جاتا ہے اس لیے دعویٰ مقدم ہوتا ہے اور دلیل ثانوی درجہ کی حامل ہوتی ہے۔ درست نحوی ساخت کے مطابق شعر کا مطلب کچھ یوں ہوگا کہ ''مجھے حضرت علیؓ کی پرستش کرتے ہوئے خدا کی عبادت کا مزا حاصل ہو رہا ہے شاید یہی وجہ ہے کہ مقربِ خدا (ندیم دوست/حضرت علیؓ) سے دوست کی بو آ رہی ہے۔ اب آپ ہی بتائیے کہ غالب نے اپنے نام و تخلص اور حضرت

علی کی کنّیت کے سہارے معنی آفرینی کے کتنے گوشے تراشے ہیں؟ یہ تو ہوئی ان کے حزنیہ اشعار کی توضیح لیکن جب ہم ان کے طربیہ اشعار کی بات کرتے ہیں تو ان میں نام اور تخلص کی رونق کچھ ماند پڑتی دکھائی دیتی ہے۔

غالب کے کلام میں اسمائے کیفیات و مجردات بھی شعر کی نحوی ساخت پر اثر انداز ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ دراصل موالید ثلاثہ یعنی جمادات، نباتات اور حیوانات وہ حسی پیکر ہیں جنھیں انسان بہ آسانی پہچان سکتا ہے کیونکہ ان کا شمار مادّی اشیا میں ہوتا ہے لیکن ان کے علاوہ بعض غیر مادی عناصر ایسے بھی ہوتے ہیں جن کا صرف تصور کیا جا سکتا ہے۔ حواس خمسہ انھیں محسوس نہیں کر سکتے۔ جیسے محبت، نفرت، اخوت، بے وفائی، آشنائی، دوستی، دشمنی، انکساری، دانائی، اچھائی، کڑواہٹ، نقاہت، ٹھنڈک، گرماہٹ وغیرہ۔ غالب نے ان جیسے اسمائے مجردات کا استعمال کر کے شعر کی معنوی خوبیوں کو جہاں بڑھایا ہے وہیں نحوی تراکیب میں فنی جوہر بھی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے:

کم نہیں ، نازشِ ہم نامیِ چشمِ خوباں
تیرا بیمار برا کیا ہے گر اچھا نہ ہوا

یہاں الفاظ کی پیچیدگی معنی کی تفہیم کو پیچیدہ بنا دیتی ہے۔ دراصل شاعری میں چشمِ خوباں کا تصور نشیلی/متوالی آنکھوں سے ہے۔ خمار آلود ہونے کی وجہ سے ان پر بیماری کی سی کیفیت طاری رہتی ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ جب بیماری حسن اور بیماری عشق میں مطابقت ہے تو میرے بیمار ہونے میں برائی کیا ہے۔ یہاں شاعر نے محبوب کی نشیلی آنکھوں کی وجہ سے اسے بیمار کہا ہے اور خود بھی بیمارِ عشق ہے۔ ان دونوں کیفیتوں میں مطابقت پیدا کر کے شاعر نے ایک نئی بات نکالنے کی کوشش کی ہے۔

غالب کے یہاں اسمائے مجردہ کی تراکیب سے بھی صرفی لحاظ سے حسنِ معنی میں اضافہ کیا گیا ہے جیسے جوشِ جنوں، حسرتِ پیماں شکنی، بیتابیِ رشک، بیدادِ ذوقِ پرفشانی

جوشِ جنوں: پاگل پن کا جوش : ع جوشِ جنوں سے کچھ نظر نہیں آتا اسد

حسرتِ پیماں شکنی: وعدہ توڑنے کی خواہش:

آئینہ و شانہ ہمہ دست و ہمہ زانو
اے حسن مگر حسرت پیاں شکنی ہے

بیتابیِ رشک: جلن/حسد کی وجہ سے اضطرابی کیفیت:

دل تھا کہ جو جانِ درد تمہید سہی
بیتابیِ رشک و حسرتِ دید سہی
ہم اور فسردن ، اے تجلی، افسوس
تکرار روا نہیں ، تو تجدید سہی

بےدادِ ذوقِ پرفشانی: اڑنے کے ذوق کی دہائی:

کروں، بیدادِ ذوقِ پرفشانی، عرض، کیا قدرت
کہ طاقت اڑ گئی اڑنے سے پہلے میرے شہپر کی

یہاں پہلے مصرعے میں جنون کے جوش میں کچھ نظر نہ آنے کی بات کہی گئی ہے۔ ترکیب میں دونوں اسمائے مجردہ ہیں۔ ان میں ''جوش'' کو ''جنوں'' کی صفت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے یعنی ایک صفت اور دوسرا کلمہ موصوف ہے۔ مصرع مکمل طور پر انشا کے اسلوب میں ہے۔

دوسرا شعر نہایت معنی خیز اور شاعر کی بدگمانی کا کشاف ہے۔ پہلے مصرعے کے معنی کا مدار دوسرے مصرعے سے مربوط ہونے ہی پر موقوف ہے۔ شاعری کی زبان میں یہ تضمین کہلاتی ہے۔ پہلے مصرعے میں نحوی ترتیب میں کچھ کسر پائی جاتی ہے۔ آرائش کے دوران بال سنوارتے وقت آئینہ زانو پر رکھا جاتا ہے اور کنگھی (شانہ) ہاتھ میں ہوتی / ہوتا ہے لیکن فقروں کی ترتیب میں آئینہ ہاتھ میں اور شانہ زانو پر دکھائی دیتا ہے۔ حالانکہ ضرورت شعری اور قوافی کے نباہ کے لیے یہ تعقیب، عیب میں داخل نہیں ہوتی لیکن نثر میں بہر حال تعقیب، نحوی کمزوری میں شمار ہوگی۔

رباعی کے پہلے مصرعے میں ''جانِ درد تمہید'' کی ترکیب اردو قواعد کی رو سے کچھ اجنبی پن لیے ہوئے دکھائی دیتی ہے۔ شاداں بلگرامی نے رباعی کے پہلے اور دوسرے مصرعے میں استعمال ہوئے لفظ 'سہی' کے آگے جملہ مکمل کرنے کے لیے ''برداشت کی'' حاشیہ میں بڑھایا ہے۔

'بیتابیِ رشک وحسرتِ دید سہی' میں بیتابی اور رشک کو زیرِ اضافت سے جوڑ کر ان میں نسبت قائم کی گئی ہے، اسی طرح حسرت اور دید میں بھی اضافی حالت کو بحال رکھا گیا ہے۔ دونوں کے درمیان ''و'' حرف ربط ہے اور دونوں فقروں کو جوڑ رہا ہے۔ یہاں ''رشک'' سے مراد عاشق ہے۔ شاعر نے اسمِ عام کو اسم مجردہ کے استعارے میں تبدیل کر دیا ہے۔ رباعی کا مطلب یہ ہے کہ 'جان جو درد کا آغاز کرنے والی سہی دل نے اسے برداشت کر لیا۔ بے تابیِ رشک اور حسرتِ دید کا غم بھی انگیخت کیا پھر بھی افسردگی سے چھٹکارا نہیں اس لیے اب ان کا اعادہ ممکن نہیں، کیونکہ جان دوبارہ لوٹ کے آنے والی نہیں تو ان سے غم و آلام کی تجدید ہی کر لی جائے۔ بہر کیف! نحوی تجزیے کے مطابق جان اور درد دونوں اسمائے مجردہ ہیں، انھیں زیر اضافت کے ذریعے جوڑا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں بے تابی اور رشک یہ دونوں اسمائے مجردہ ہیں نیز حسرت اور دید کیفیات سے تعلق رکھتے ہیں یعنی ان میں تجریدی عنصر کارفرما دکھائی دیتا ہے۔

آخری شعر میں ذوقِ پرفشانی کے ظلم کو بیان کرنے کی بات کہی گئی ہے۔ پہلے مصرعے میں اضافت ترکیبی (بیدادِ ذوقِ پرفشانی) طویل ہے۔ اس میں متواتر تین اضافتوں کا استعمال ہوا ہے اور ''پرفشانی مستقل ایک ترکیب ہے۔ 'بیدادِ ذوق' دو اسمائے مجردہ سے تشکیل پائی ہوئی ترکیب ہے اور ذوقِ پرفشانی میں ایک اسم مجرد ہے اور ایک فعل۔ اس مصرعے کی نثری ساخت اس طرح ہوگی: پرفشانی کے ذوق کے ظلم کو بیان کرنے کی قدرت کہاں ہے؟ یہاں استفہام انکاری کے ذریعے 'عرض کرنے کی قدرت نہ ہونے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ نثر میں 'عرض کیا کروں؟' نحوی اعتبار سے ایک مکمل فقرہ ہے، لیکن شاعر نے 'کروں عرض' فعل کو ابتدا میں لا کر نحوی ترتیب الٹ دی ہے۔ نیز 'عرض کرنا' اس فعل کو دو اجزا میں تقسیم کر کے درمیان میں مفعول (بیداد ذوقِ پرفشانی) کے مکمل ٹکڑے کو شامل کر لیا ہے، جس سے نحوی پیچیدگی بڑھ گئی ہے (دراصل تعقید واقع ہو گئی ہے)۔ اس مصرع میں حرفِ استفہام 'کیا' کی نسبت فعل 'کیا عرض کروں' سے بھی دی جا سکتی ہے اور 'کیا' کا تعلق 'قدرت' سے جوڑ کر 'کیا قدرت' یہ ذیلی فقرہ بھی بنایا جا سکتا ہے۔ دوسرے مصرع کی نحوی ترکیب عروضی تقاضے کے مطابق ہے۔ نثر میں اس مصرع کو یوں کہا جاتا کہ اڑنے

سے پہلے ہی میرے شہپر کی طاقت اڑ گئی یعنی زائل ہو گئی۔

غالب نے اسمائے ظرف کا استعمال بھی اپنے اشعار میں کیا ہے۔ یہ وہ اسما ہیں جن میں مقام (ظرف مکانی) اور وقت یعنی (ظرف زمانی) کی نشان دہی کی جاتی ہے۔ غالب نے ان اسما کے ذریعہ نحوی کمالات بھی دکھائے ہیں:

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا ،لانا ہے جوئے شیر کا

اس شعر میں صبح و شام وقت کے تلازمے ہیں۔ نثر میں 'شام کا صبح کرنا' پیہم کوشش کے معنی میں مستعمل محاورہ ہے۔ غالب نے اس محاورے کی لفظی ترتیب الٹ دی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ جس طرح (فرہاد کو) جوئے شیر لانے کے لیے پہاڑ کھودنے کی مشقتوں اور پیہم دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا تھا، اسی طرح محبوب کے بغیر رات کی تنہائی کاٹنا میرے لیے مشکل مرحلہ ہے۔ شاعر نے شبِ تاریک کی تنہائی کاٹنے اور پہاڑ کھود کر جوئے شیر لانے کی پیہم مشقت کے درمیان نسبت پیدا کی ہے نیز شیر اور سپیدیِ صبح کے درمیان سفید رنگ کی وجہ سے تشبیہی رشتہ قائم کیا ہے۔ نحوی اعتبار سے اس کی نثری ساخت یوں ہوتی: شبِ تنہائی میں صبح ہونے تک رات گزارنا جوئے شیر لانے کی پیہم مشقت کے برابر ہے۔

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در در و دیوار

صرفی لحاظ سے یہاں کاشانہ اسم ظرف ہے اور دیوار و در مظروف ہیں لیکن اشکوں سے کاشانہ ڈھے جانے کی وجہ سے دیوار و در اب اسم ظرف میں تبدیل ہو گئے ہیں در و دیوار کو شاعر نے مظروف قرار دیا ہے۔ شاعر نے نہایت خوبی سے ان اسما کے الٹ پھیر سے نحوی شعبدہ دکھانے کی کوشش کی ہے یعنی شاعر کہہ رہا ہے کہ اشکوں کے سیلاب نے میرے گھر کو ایسا ڈھایا کہ گھر کی دیواریں ٹوٹ کر دروازہ نما بن گئیں اور جہاں گھر کے دروازے تھے وہاں مٹی کے ڈھیر دیوار نما بن گئے۔ شاعر نے یہاں گھر کی تخریب کاری کا مؤثر نقشہ کھینچا ہے۔

کل کے لیے کر آج نہ خِسّت شراب میں
یہ سوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب میں

کل اور آج دونوں ظرف زمانی میں شمار ہوتے ہیں۔ غالب نے اس غزل میں 'کل' زمانۂ ماضی اور زمانۂ مستقبل دونوں کے لیے استعمال کیا ہے۔ اس شعر میں کل سے مراد آئندہ آنے والا کل ہے۔ لیکن ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند، مصرع میں کل گزرے ہوئے زمانے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ مذکورہ بالا شعر میں 'کل' سے مراد فردا یعنی آنے والا کل بھی ہے اور روز قیامت سے بھی مراد لی جا سکتی ہے۔ دوسرے معنی اس لیے اہم ہیں کیونکہ مصرعۂ ثانی میں ''ساقیِ کوثر'' کا ذکر ہوا ہے، جن سے مراد حضرت محمدؐ ہیں۔ بعض کے نزدیک یہ رتبہ حضرت علیؓ سے منسوب ہے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ کل قیامت کے دن آبِ کوثر پلائیں گے۔ شاعر کا ماننا ہے کہ ساقیِ کوثر تو کل قیامت کے دن آبِ کوثر پلائیں گے اس لیے تو اے ساقی شراب دینے میں بخل سے کام نہ لے۔

کم نہیں وہ بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں

یہاں دشت، گھر اور ان کے اوصاف خرابی و وسعت کا ذکر ہوا ہے۔ گھر اور دشت اسمائے ظرف اور ان میں موجود اوصاف مظروف میں شمار ہوں گے۔ مصرع اولیٰ میں 'وہ' ضمیر اشارہ گھر کے لیے ہے اور خرابی سے مراد ویرانی ہے۔ دونوں میں ایک وصف یعنی ویرانی مشترک ہے لیکن دشت کی وسعت گھر سے زیادہ ہے اس لیے مجھے عیش و آرام کے نقشے صحرا میں نظر آرہے ہیں صنعت کے اعتبار سے یہاں شاعر نے لف و نشر مرتب کا استعمال کیا ہے (خرابی = گھر / وسعت = دشت) پہلے مصرعے میں جس خرابی کا ذکر ہے، وہ گھر اور دشت دونوں کی صفت ہے اور جس وسعت کا ذکر ہے، اس کا تعلق صرف دشت یعنی صحرا سے ہے۔

غالب نے اسمائے ظرف کی نئی نئی تراکیب بھی استعمال کی ہیں جیسے چمنستاں، نگارستاں، نرگسستاں اور گلستاں کی طرز پر پیرہن ستاں، یوسف ستاں، محشرستاں، چمن زار تمنا، یک نیستاں، نیستاں، سنبلستانِ زلف، خارازار، گل زار، شاہ راہِ اوہام، شبنمستاں، شر آباد،

وحشت آباد، گلشن آباد، شہرستاں، گل کدہ، شفق کدہ، ظلمت کدہ، عشرت کدہ، بازی کدہ، جلوہ گاہ، فراز گاہ، کارگاہ، کمین گاہ، خلوت خانہ، سیہ خانہ، قمار خانہ، خانۂ خمیازہ، کارخانہ، قید خانہ، مے خانہ، گل زارِ چمن، گلشنِ زخم، گنبدِ نیلی فام، مزرعِ الفت، مقتل، مرقد وغیرہ اسمائے ظرف سے بنی ان تراکیب سے نحویاتی نظام کو شعریت بخش بنایا ہے اور معنی آفرینی میں اضافہ بھی کیا ہے۔

کلامِ غالب میں جہاں اسمائے آلہ کے ذیل میں خنجر، تیر، تیغ، تلوار، صمصام، شمشیر جیسے آلاتِ حربیہ کا استعمال ہوا ہے وہیں دیگر اشیائے مستعملہ کا بھی ذکر ہے۔ جیسے سنگ وخشت، پیمانہ، پردۂ ساز، زیور، قفل ابجد وغیرہ۔ ان اسمائے آلہ کے استعمال کے لیے غالب نے ممکنہ تلازموں کا سہارا لیا، تشبیہات و استعارات اور صرفی ونحوی تراکیب کے ذریعے شعر کی معنوی وسعت میں اضافہ کیا۔ شعر میں استعمال ہوئے فقروں کی درجہ بندی اس طرح کی کہ نحوی ساخت میں تعقیب و تعقید اور تطویل وتکسیر کی گنجائش بہت کم دکھائی دیتی ہے۔ یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

غفلت ، بہ بالِ جوہرِ شمشیر پر فشاں
یاں پشتِ چشمِ شوخِ قاتل ہے آئنہ

یہاں جوہرِ شمشیر پرفشاں میں دو تراکیب استعمال ہوئی ہیں۔ اول 'جوہرِ شمشیر' یعنی شمشیر کی چمک۔ تلوار کی دھار تیز کرنے کی وجہ سے اس میں جو چمک آجاتی ہے، وہ جوہر کہلاتی ہے دوم شمشیر پر فشاں یعنی پر پھیلائی ہوئی تلوار۔ یہاں حملہ کرتے وقت تلوار کی رفتار سے کنایہ ہے۔ شاعر نے جوہر شمشیر اور جوہر آئنہ میں نسبت قائم کی ہے۔ مطلب یہ ہے کہ شمشیرِ پرفشان کے جوہر سے غفلت ہے تو دوسری جانب شوخ قاتل کی طرح آئنہ کی نظر بھی بدلی ہوئی دکھائی دے رہی ہے۔ اس طرح ایک اسم آلہ کی معنویت بڑھانے کے لیے شاعر نے بندشوں سے کام لیا ہے اور دور از کار معنی بہم پہنچانے کی کوشش کی ہے۔

کوئی میرے دل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا

شعر میں اسم آلہ 'تیر' ہے۔ اس کا وصف یہ ہے کہ وہ نیم کش ہے یعنی کمان میں نصف تنا رکھینچا ہوا

ہے۔ اس کی رفتار کمزور ہوتی ہے جس کی وجہ سے وہ سینے سے پار نہیں ہوتا بلکہ سینے میں ترازو ر پیوست ہوجاتا ہے اور انتہائی تکلیف کا سبب بن جاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ محبوب عاشق کو تڑپانا چاہتا ہے اس لیے اس نے اپنے تیر سے اسے ادھ مرا کر دیا تا کہ وہ تڑپتا رہے اور جانبر نہ ہوسکے۔ شاعر نے یہاں اسم آلہ 'تیر نیم کش' کے جگر کے پار نہ ہونے سے بڑھتی تکلیف کو بیان کیا ہے۔ ایک اور شعر میں شاعر نے تیر کی پرافشانی کی بات نہایت مؤثر انداز میں کی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پر افشاں نکلا

شاعر نے تیر (اسم آلہ) کے لیے زخم، تنگیِ دل، سینۂ بسمل اور تیر کی پرافشانی جیسے تلازمات استعمال کیے ہیں۔ سینۂ بسمل میں تیر ترازو نہیں ہوا بلکہ دل کی تنگی کے خوف سے پھڑ پھڑاتا ہوا باہر نکل آیا۔ غالب نے اس شعر کے متعلق محمد عبدالرزاق شاکر کے نام ایک خط میں وضاحت کی ہے:

''یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نکالی ہے۔ جیسا کہ اس شعر میں:

نہیں ذریعۂ راحت جراحت پیکاں
وہ زخم تیغ ہے جس کو کہ دل کشا کہیے

یعنی زخم تیر کی توہین ہے بہ سبب ایک رخنہ ہونے کے، اور تلوار کے زخم کی تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے۔ ''زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی'' یعنی زائل نہ کیا تنگی کو۔ ''پرافشاں'' بہ معنی بے تاب اور یہ لفظ تیر کے لیے مناسب ہے۔ حاصل یہ کہ تیر تنگیِ دل کی داد کیا دیتا، وہ تو خود ضیقِ مقام سے گھبرا کر پرفشاں اور سراسیمہ نکل گیا۔'' (''غالب کے خطوط'' جلد دوم، مرتبہ: خلیق انجم، ص۸۳۷-۳۸)

گرچہ ہوں دیوانہ، پر کیوں دوست کا کھاؤں
فریب
آستیں میں دشنہ پنہاں، ہاتھ میں نشتر کھلا

اس شعر میں دشنہ (خنجر) اور نشتر اسمائے آلہ استعمال ہوئے ہیں۔ نشتر سے فصد کھول کر

دیوانگی کا علاج کیا جاتا ہے اور خنجر قتل کرنے کا ہتھیار ہے۔ شاعر نے دشنہ پنہاں کے بالمقابل نشتر کھلا ہونے کی بات کی ہے اس کی وجہ سے دونوں لفظوں میں تضاد کی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ پھر دشنہ اور نشتر میں بھی تضاد کا پہلو پایا جاتا ہے۔ نشتر زندگی بچانے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے اور خنجر موت کے گھاٹ اتارنے کے لیے۔ غزل کے تمام اشعار میں ''کھلا'' ردیف کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ ان میں سے اکثر کے معنی کھلنا یعنی وا ہونے کے ہیں لیکن نشتر کھلا کے معنی بغیر ڈھکا/بغیر لپٹا نشتر ہوتے ہیں۔ یہ شعر زمانۂ حال مطلق میں ہے اس لیے دوسرے مصرعے کی نحوی ساخت میں جملے کے خاتمے پر فعل ناقص (ہے) ضروری تھا لیکن شاعر نے اسے حذف کر دیا ہے۔ شعر کی نثر یوں ہوگی: جس کی آستین میں خنجر چھپا ہے اور ہاتھ میں (دکھلاوے کے لیے) کھلا نشتر ہے، میں باوجود دیوانہ ہونے کے ایسے دوست کے فریب میں نہیں آؤں گا۔

نہ نکلا آنکھ سے تیری اک آنسو اس جراحت پر
کیا سینے میں جس نے خوں چکاں مژگانِ سوزن کو

یہاں سینے سے مراد سینہ ہے اور سینا بھی ہے جیسے سوئی سے کپڑا سیا جاتا ہے۔ شعر کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ، 'زخم سیتے سیتے مژگان سوزن لہولہان ہو گئے تھے مگر تیری آنکھ سے ہمدردی کا ایک قطرہ بھی نہ نکلا۔' طباطبائی اس وضاحت کو عامیانہ سمجھتے ہیں ان کے مطابق 'سوزن' سے مراد 'سوزنِ غم' ہے۔ جس کا مقام سینے کے اندر ہوتا ہے۔' اس اعتبار سے خوں چکاں کرنے کے عمل کا فاعل 'جراحت' یعنی زخم کو ماننا پڑے گا اور اب اس کے معنی یہ ہوں گے کہ، 'دل کے اندر جو سوزنِ غم (چھپا) ہے وہ جراحت کی وجہ سے لہولہان ہوگیا ہے۔ شعر کے پہلے مصرعے میں 'اس' اسم اشارہ کا مرجع بھی جراحت ہی ہے۔ بہر حال غالب نے اسمائے آلہ کے ذریعے بھی معنی آفرینی کے پہلو قائم کیے ہیں وہاں شعر کی نحوی ساخت میں بھی تجربے کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب نے اپنے خطوط میں اس جانب توجہ دلائی ہے۔

لوازم اسما میں جنس، تعداد اور حالت تینوں کا ذکر ہوتا ہے۔ 'حالت' کے ذیل میں ہم نے ضمائر کے باب میں اس کی وضاحت کر دی ہے۔ رہا جنس اور تعداد کا معاملہ تو ان کے استعمال

میں غالب نے صرفی قوانین کا مکمل لحاظ رکھا ہے، لیکن نحوی قواعد میں جنس کی تو نہیں، تعداد کے استعمال میں بعض جگہ غلطیاں درآئی ہیں مثلاً:

تمام اجزاے عالم صیدِ دامِ چشمِ گریاں ہے
طلسمِ شش جہت ایک حلقۂ گردابِ طوفاں ہے

اس شعر کی نثر نحوی اعتبار سے پیچیدہ ہے، یوں ہوگی کہ، ''تمام اجزاے عالم دامِ چشمِ گریاں کے صید ہیں اور شش جہت کا سحر/جادو گردابِ طوفاں کا ایک حلقہ ہے۔'' مصرعۂ اولیٰ میں ''صید'' دو معنی کا حامل ہے۔ (ا) شکار کرنا اور (۲) شکار ہونا۔ اس میں ایک فعل اور دوسرا اسم مفعول ہے۔ اگر اس صرفی نکتے سے غور کیا جائے تو جملے کی نحوی ہیئت یوں بنے گی:

(ا) ''تمام اجزاے عالم دامِ چشمِ گریاں کا شکار ہوا ہے۔'' یہاں فعل ناقص ''ہے'' کا راجع ''صید/شکار'' ہے۔

(۲) ''تمام اجزاے عالم دامِ چشمِ گریاں کے شکار ہیں''۔ یہاں فعل ناقص ''ہیں'' کا'' راجع ''تمام اجزاے عالم'' ہے۔

غالب نے لفظ صید کو فعل/مصدر کے طور پر استعمال کیا اور فعل ناقص ''ہے'' کا راجع اسے (صید کو) بنایا ہے۔ بعض نے اس شعر میں ''تمام اجزاے عالم'' کو مرجع قرار دیا ہے اور فعل ناقص ہے کی جگہ صیغۂ جمع میں ''ہیں'' کے استعمال کو ضروری سمجھا۔

رہا بے قدر دل، در پردۂ جوشِ ظہور آخر
گل و نرگس بہم، آئینہ و اقلیمِ کوراں ہے

اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی خاطر (جوشِ ظہور میں) گل و نرگس آئینہ لیے ہوئے ہیں لیکن دل کی بے قدری کا یہ عالم کہ ان کی امید بر نہیں آتی کیونکہ وہ جہاں اپنے آپ کو نمایاں کرنا چاہتے ہیں، وہ تو اندھوں کا علاقہ ہے۔ ان کے حسنِ نمایاں کو کون دیکھے گا؟ یہاں گل و نرگس اور آئینہ 'حسن' کے استعارے ہیں۔ اندھوں کے علاقے میں حسن کی بھلا کیا وقعت ہو سکتی اسی فکر کو غالب نے شعر میں ڈھالا ہے۔

کلام غالب میں جمع کے صیغوں میں فارسی، عربی اور اردو تراکیب کثرت سے استعمال ہوئی ہیں۔ جیسے بنات النعش، آسائشِ وفاہا، دل ہائے حزیں، گرمی ہائے صحبت وغیرہ۔ غالب نے کثرت و اضافے کے اظہار کے لیے فارسی لاحقہ ''تر'' کا استعمال کیا ہے۔ جیسے ع: بے دلی ہائے اسد افسردگی آہنگ تر، سادہ و پُرکار تر، غافل و ہشیار تر۔ انھوں نے اسم اعداد کا استعمال بھی جمع اور کثرت کے اظہار کے لیے کیا ہے۔ جیسے: ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے، غنچہ صد آئنہ زانوے گلستاں زدہ ہے''، ''دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ''، ''دو جہاں وسعت بقدرِ یک فضاے خندہ ہے''، ''جو دوئی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا''، ''تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے۔ غالب نے دو چار کے عدد کو بطور محاورہ آمنے سامنے کے لیے بھی کیا ہے، جیسے بہ گمانِ قطع رحمت، نہ دو چار خامشی ہو''، تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں''۔ ان کے یہاں اشیا اور جانداروں کے مجموعی تصور کا اظہار کرنے کے لیے بطور اسم جمع کی یہ لفظیاتی تراکیب ملتی ہیں، جیسے مجلس فروزِ خلوتِ ناموس، مجموعۂ خیال محفل، اغیار، غیروں، اپنوں، وسعت، تنگی، گلشن، گل کدہ، قافلۂ آرزو، سفینہ، بیکراں وغیرہ۔

سچ پوچھیں تو غالب کے یہاں جنس (تذکیر و تانیث) کے قواعدی اصولوں کو ظریفانہ انداز میں حل کرنے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ معتقدین غالب ان جیسی مثالوں کو غالب کی طبع لطیف پر محمول کرتے ہیں۔ جیسے: عورتیں سوار ہوں تو رتھ مونث اور اس میں مرد سوار ہوں تو رتھ مذکر ہے۔ یا 'مرد پہنے تو جوتا اور زن پہنے تو جوتی وغیرہ۔ اپنی شاعری میں انھوں نے تذکیر و تانیث کے عربی، فارسی اور اردو تینوں زبانوں کے اصولوں سے استنباط کیا ہے۔ عام شاعری کی طرح ان کے یہاں بھی شعر کے نحوی ڈھانچے کے مطابق اجزاے صرفیہ (اسم، صفت، ضمیر، فعل اور حروف ربط) کے استعمال کی روشنی میں تذکیر و تانیث کی تمیز بہ آسانی کی جاسکتی ہے۔ امر خاص یہ ہے کہ تذکیر و تانیث کے استعمال سے ان کے اشعار کی نحوی ساخت متاثر نہیں ہوتی، البتہ اردو/فارسی شاعری کے مزاج کی پاسداری میں ان کے یہاں چند عاشقانہ لفظیات کا استعمال اس طرح ہوا ہے کہ ان کی تذکیر و تانیث میں فرق دشوار ہو جاتا ہے۔ جیسے:

مہجور۔ ع گوش مہجورِ پیام و چشم محرومِ جمال

دشمن۔ ع مہربانی ہاے دشمن کی شکایت کیجے

غارتگر۔ ع سن، اے غارت گرِ جنسِ وفا سن

رقیب۔ ع رقیبِ تمناے دیدار ہیں ہم

ساقی۔ ع ہے مکرر لبِ ساقی میں صلا میرے بعد

غیر۔ ع غیرِ گل آئینۂ بہار نہیں ہے وغیرہ

وغیرہ ان میں سے اکثر لفظیات کا اشارہ جنس تانیث کی طرف ہوتا ہے تو چند سے تذکیر کی جنس کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ بہرحال! کلام غالب میں اسم و اقسام اسم کی نحوی ساخت کے تجزیے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ کلمے کے دیگر اقسام کے بالمقابل اسم، نحوی ساخت پر اثر انداز نہیں ہوا۔

باب دوم

غالب کی روشن ضمیری

کسی فقرے یا جملے میں اسم کے قائم مقام کے طور پر استعمال کیے جانے والے الفاظ ضمیر کہلاتے ہیں۔استعمال کے اعتبار سے ان کی بعض اقسام تسلیم کی گئی ہیں جیسے:
(۱)ضمیر شخصی [الف]ضمیر متکلم [ب]ضمیر حاضر [ج]ضمیر غائب (۲)ضمیرِ موصولہ (۳)ضمیر معکوس (۴)ضمیر استفہامیہ (۵)ضمیر نکرہ تنکیر (۶)ضمیر اشارہ (۷)ضمیر تعظیمی (۸)ضمیر اضافی (۹)ضمیر اضافی مشترکہ اور (۱۰)تمیزی یا متعلق فعلی ضمیریں۔غالب کے یہاں ان تمام ضمائر کا استعمال صرفی ونحوی قواعد کے مطابق ہوا ہے۔

(۱) ضمیر شخصی (Personal Pronoun)

تقریری کلام یا گفتگو میں تین قسم کے اشخاص کی شمولیت لازمی سمجھی جاتی ہے:ایک بات کرنے والا جسے قواعد کی زبان میں '' متکلم '' کہتے ہیں ۔دوسرا بات سننے والا جسے حاضر یا مخاطب کہتے ہیں اور تیسرا وہ شخص جس کے بارے میں بات کی جارہی ہے،اسے غائب کہا جاتا ہے ۔ان تینوں اشخاص کے بارے میں جن ضمیروں کا استعمال کیا جاتا ہے، وہ ان کی حالت (قواعدی اصطلاح) کے تابع ہوتے ہیں۔اردو قواعد میں اسما (فاعل ومفعول) کی حالت حروف (علامات) کے استعمال سے پہچانی جاتی ہے۔جیسے،زید نے رشید کو مارا۔اس جملے میں زید فاعل ہے مارا فعل اور رشید مفعول ہے ۔یہاں فاعل کی نشان دہی حرف 'نے' اور مفعول کی نشان دہی

حرف 'کو' سے کی گئی ہے۔نحوی اعتبار سے علامت ''نے'' کا استعمال زمانۂ ماضی کے فعل متعدی کے ساتھ ہی ہوتا ہے۔جیسے رشید نے مارا۔احمد نے کتاب پڑھی۔بعض افعال ایسے بھی ہیں جو باوجود متعدی ہونے کے ان کے ساتھ 'نے' کا استعمال ہوتا بھی ہے اور انھیں اس سے مستثنیٰ بھی رکھا جا سکتا ہے جیسے: گھوڑا مقابلہ جیتا۔گھوڑے نے مقابلہ جیتا۔پوسٹ مین نے خط لایا اور پوسٹ مین خط لایا لیکن بعض افعال جن کے ساتھ امدادی افعال جڑے ہوتے ہیں،انھیں ''نے' علامت نہیں لگتی۔جیسے زید بازی جیت گیا۔وہ خط لکھ چکا۔وہ دوڑتا ہوا چلا گیا۔وہ کرسی پر جا بیٹھا وغیرہ۔

بعض جملے ایسے بھی ہوتے ہیں جن میں کسی علامت کا استعمال نہیں ہوتا لیکن ان کی حالت کو جملے کے معنی سے پہچانا جا سکتا ہے جیسے زید کھیلتا ہے ۔یہاں زید کی کھیلنے سے نسبت (حالت) جملے کے معنی سے معلوم ہو جاتی ہے اور اس بات کا علم ہو جاتا ہے کہ کھیلنے والا کون ہے۔ اردو میں حالت کے اعتبار سے اسم ضمیر کی سات قسمیں ہیں ۔فاعلی حالت،مفعولی حالت،اضافی حالت،طوری حالت،ندائی حالت،خبری حالت اور ظرفی حالت ۔ان حالتوں کے مطابق ضمیروں میں صرفی تبدیلی ہوتی ہے ۔خبری حالت تو جملے کی ساخت ہی سے پہچانی جاتی ہے جیسے زید ہونہار لڑکا ہے۔یہ محمود کا گھوڑا ہے وغیرہ۔رہی ندائی حالت،تو یہ ندائیہ الفاظ کے استعمال سے پہچانی جاتی ہے ۔اس میں ضمیر بطور مخاطب کے استعمال ہوتا ہے جیسے ارے یار،او بھیّا،سنو دوستو!وغیرہ۔ان دونوں حالتوں کے استعمال میں کوئی قواعدی پیچیدگی نہیں پائی جاتی اس لیے یہاں ان کا ذکر ضروری نہیں سمجھا گیا۔باقی پانچوں حالتوں کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔

(الف) ضمیر متکلم:

حالت	صیغۂ واحد	صیغۂ جمع
فاعلی	میں	ہم
مفعولی	مجھے/مجھ کو	ہمیں یا ہم کو
اضافی	میرا	ہمارا

ظرفی	مجھ (میں، پر)	ہم (میں، پر)
طوری	مجھ (سے)	ہم (سے)

غالب نے ان ضمائرِ متکلم کا استعمال اپنے لیے شاعر کی حیثیت سے کیا ہے اور بعض جگہ خود اپنی ذات کے لیے جمع کی ضمیر ''ہم'' استعمال کی ہے مثلاً:

ضمیرِ متکلم کی فاعلی حالت: میں، ہم

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا (ہم)
میں نے چاہا تھا کہ اندوہِ وفا سے چھوٹوں
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا (میں)
میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اُٹھایا تھا کہ سر یاد آیا (میں)
ہم کہاں کے دانا تھے، کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب، دشمن آسماں اپنا (ہم)

ان اشعار میں 'ہم نے چاہا' (صیغۂ جمع) کو اور 'میں نے چاہا' (صیغۂ واحد) کو دونوں جگہ شاعر (واحد) نے اپنی ذات کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان اشعار میں ''مرے'' اور ''اپنا'' اضافی حالت کو ظاہر کرتے ہیں۔

ضمیرِ متکلم کی مفعولی حالت: مجھے/مجھ کو ہمیں/ہم کو

جملے میں فاعل کے فعل کا اثر جس چیز یا شخص پر پڑتا ہے اسے مفعول اور اس اثر کو مفعولی حالت کہتے ہیں۔ بالعموم جب مفعول جاندار ہو تو مفعول کے ساتھ علامت مفعول ''کو'' یا ''سے'' لگائی جاتی ہے لیکن مفعول اگر بے جان ہو تو اس مفعول کے ساتھ ''کو'' نہیں لگایا جاتا۔ جیسے: زید نے مجھ کو مارا۔ وہ مجھ سے الجھ گیا۔ اس نے مجھے کتاب دی۔ زید نے ہمیں گالی دی۔ زید نے ہم کو ستایا وغیرہ۔ ایسی تمام مثالیں غالب کے اشعار میں مل جاتی ہیں:

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے، شبِ غم بری بلا ہے
مجھے کیا برا تھا مرنا، اگر ایک بار ہوتا (مجھے)
فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر (ہم کو)
کہتے ہیں جیتے ہیں امید پہ لوگ
ہم کو جینے کی بھی امید نہیں (ہم کو)
ہوں خاکسار پر نہ کسی سے ہے مجھ کو لاگ
نے دانۂ فتادہ ہوں، نے دامِ چیدہ ہوں (مجھ کو)
دل اس کو پہلے ہی ناز و ادا سے دے بیٹھے
ہمیں دماغ کہاں حسن کے تقاضا کا (ہمیں)

سطور بالا میں کہا گیا ہے کہ مفعول اگر جاندار شے ہو تو اس کے ساتھ علامت مفعولی ''کو'' لگائی جاتی ہے لیکن حسنِ انشا کی خاطر بعض وقت یہ علامت حذف کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ جیسے ''مجھے کیا بُرا تھا مرنا'' یہ جملہ/مصرع ''مجھ کو کیا برا تھا مرنا'' اس صورت میں نہایت کریہہ محسوس ہوتا ہے۔ اسی طرح ''ہمیں دماغ کہاں'' کی بجائے ''ہم کو دماغ کہاں''، حسنِ انشا سے عاری نظر آتا ہے۔ یاد رہے کہ علامت ''سے'' طوری حالت میں بھی استعمال کی جاتی ہے، جیسے مجھ سے کہلوایا گیا۔ ہم سے اٹھایا نہ گیا وغیرہ۔

ضمیرِ متکلم کی اضافی حالت: میرا ہمارا

ضمیرِ متکلم سے کسی چیز کو منسوب کیا جائے یا کسی چیز سے اس کی نسبت کا اظہار ہو تو ضمیر کی ایسی حالت، اضافی حالت کہلاتی ہے۔ نیز منسوب کی جانے والی شے/لفظ مضاف اور جس سے نسبت دی گئی ہے، اسے مضاف الیہ کہتے ہیں۔ ضمیرِ متکلم کسی چیز کو اپنی طرف منسوب کرنے کے لیے لفظ 'میرا' یا 'ہمارا' کا استعمال کرتا ہے مثلاً میری کتاب، ہمارا شہر، میرا گاؤں، ہماری مجلس۔ یا

درہے کہ ضمیر متکلم کی حالت اضافی میں مضاف کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ جیسے میری بچی، میرا لڑکا، میرے بچے اور ہماری بچی، ہمارا لڑکا، ہمارے لڑکے۔ اس طرح یہاں میرا، میری، میرے اور ہمارا، ہماری، ہمارے تمام مضاف الیہ مضاف کی جنس و تعداد کے مطابق تبدیل ہوئے ہیں۔ غالب کے اشعار میں ضمیر متکلم کی اضافی حالت پائی جاتی ہے۔ جیسے:

کوئی میرے دِل سے پوچھے ترے تیرِ نیم کش کو
یہ خلش کہاں سے ہوتی، جو جگر کے پار ہوتا (میرے)

نیک ہوتی مری حالت تو نہ دیتا تکلیف
جمع ہوتی مری خاطر تو نہ کرتا تعجیل (مری/میری)

دُرِ معنی سے مرا صفحہ لقا کی ڈاڑھی
غمِ گیتی سے مرا سینہ عَمر کی زنبیل (مرا/میرا)

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے، یہی انتظار ہوتا (ہماری)

یاد رہے کہ غالب نے ضمیر متکلم کی اضافی حالت واضح کرنے کے لیے 'میرا اور ہمارا' کی جگہ ''اپنا''، ضمیر کی اضافی حالت کا استعمال کیا ہے۔ ''بیاں اپنا، راز داں اپنا'' والی ان کی غزل میں اس ضمیر کا استعمال ہوا ہے۔ کبھی کبھی ان کے یہاں میرا اپنا، ہمارا اپنا، آپ اپنا جیسی دوہری ضمیری تراکیب بھی استعمال کی گئی ہیں۔ عصمت جاوید ایسی تراکیب کو ''ضمیر اضافی مشترکہ'' کہتے ہیں۔ غالب نے اس ترکیب کو اسم خاص کے ساتھ بھی باندھا ہے۔ جیسے:

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میرؔ نہیں
بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ

لیکن عیارِ طبع خریدار دیکھ کر
دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

ان تینوں اشعار میں ''آپ''، ضمیرِ متکلم کی اضافی حالت کی نشاندہی کرتا ہے۔

ضمیر متکلم کی ظرفی حالت: مجھ (میں/پر) ہم (میں/پر)

متکلم کی کیفیات یا اس پر مرتب ہونے والے اثرات کے مقام کی نشان دہی متکلم جس طرح کرتا ہے، اسے متکلم کی ظرفی حالت کہتے ہیں۔ جیسے: مجھ میں/ہم میں کوتاہیاں باقی ہیں۔ مجھ پر/ہم پر آسمان ٹوٹ پڑا وغیرہ۔ غالب کے یہاں متکلم کی ظرفی حالت کا اظہار ہوا ہے مثلاً:

تو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہوا تھا اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا	(مجھ پر)
رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں	(مجھ پر)
گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی، نہ طور پر دیتے ہیں بادہ، ظرفِ قدح خوار دیکھ کر	(ہم پہ)
ہم پر جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں اک چھیڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں	(ہم پر)

کلامِ غالب میں ضمیر متکلم کی ظرفی حالت (مجھ میں، ہم میں) ع ''وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو'' والی مثالیں مجھے نہیں مل سکیں۔

ضمیر متکلم کی طوری حالت: مجھ (سے) ہم (سے)

اس میں متکلم کے فعل کی کیفیت اور اس عمل کے کرنے کے طور طریقے کی وضاحت ہوتی ہے نیز متکلم کی نسبت، کام کی علت بیان کی جاتی ہے۔ ضمیر متکلم کی طوری حالت حرف ربط 'سے' کے ذریعہ ظاہر کی جاتی ہے۔ جیسے: غور سے دیکھو، وہ مجھ سے بڑا ہے، میں لگن سے کام کرتا ہوں، وہ کام سے جی چراتا ہے۔ میں سانپ سے ڈرتا ہوں وغیرہ

غالب کے کلام میں حرف 'سے' سے ضمیر متکلم کی طوری حالت بیان کرنے والے اشعار مل جاتے ہیں۔ انھوں نے اسے مختلف انداز میں برتا ہے جیسے نسبت کے اظہار کے لیے:

نہ لڑ ناصح سے غالب کیا ہوا گر اس نے شدت کی
ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں
ہوتی آئی ہے کہ اچھوں کو برا کہتے ہیں

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

سادہ و پُرکار ہیں خوباں غالبؔ
ہم سے پیمانِ وفا باندھتے ہیں

خوباں سے چھیڑ کرنے والے غالب، ان سے اپنی نسبت یوں بھی استوار کرتے ہیں:

ہم سے کھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کے عذرِ مستی ایک دن

غالب کے یہاں 'بیاباں مجھ سے، نمایاں مجھ سے' اور 'آ جائے ہے مجھ سے، شرما جائے ہے مجھ سے' ایسی غزلیں ہیں جن میں ضمیر متکلم کی طوری حالت کے مختلف پہلو نمایاں ہوتے ہیں۔ ان میں نسبت کا پہلو بھی ہے اور ذریعہ و علت کا پہلو بھی مثلاً:

کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے (علت)
جفائیں کر کے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے (نسبت)

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے (ذریعہ)

خدایا جذبۂ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے
کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے (ذریعہ)

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے (سبب/علت)

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے (نسبت)

ان مثالوں میں غالب نے ضمیر متکلم کی طوری حالت کے لیے 'فعل' کے طور مجہول کو برتنے کا بھی التزام کیا ہے۔ جیسے میں نے لکھا کی بجاے مجھ سے لکھوایا گیا۔ خبر چھپی کی بجائے خبر چھپوائی گئی وغیرہ۔ غالب کے ان اشعار میں اس کی مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً دامانِ خیال یار میں نے چھوڑا کی جگہ 'دامان خیال یار مجھ سے چھوٹا۔ میں نے جذبۂ دل کھینچا کی جگہ مجھ سے جذبۂ دل کھینچا گیا وغیرہ

(ب) ضمیر حاضر/مخاطب:

متکلم اپنی بات جسے/جنھیں سناتا ہے، اسے ضمیر حاضر کہتے ہیں۔ ضمیر کی ان حالتوں کا اظہار غالب نے قواعدی ضابطوں کے مطابق مختلف انداز میں کیا ہے۔ حالت کے اعتبار سے غالب نے ضمیر حاضر کی ترجمانی ذیل کے مطابق کی ہے:

حالت	صیغہ واحد	صیغہ جمع
فاعلی	تو	تم/آپ
مفعولی	تجھے/تجھ کو/آپ کو	تمھیں/تم کو/آپ کو
اضافی	تیرا	تمھارا/آپ کا

ظرفی	تجھ(میں)	تم(میں)/آپ(میں)
طوری	تجھ(سے)/آپ(سے)	تم(سے)/آپ(سے)

ضمیر حاضر کی فاعلی حالت: تُو تم

جس جملے/شعر میں مخاطب شخص کے عمل کی وضاحت کی جاتی ہے وہ جملہ/شعر نحوی اعتبار سے ضمیر شخصی (حاضر/مخاطب) کی حالت واضح کرتا ہے، جیسے: تم نے کھانا کھایا۔ تو روتا ہے۔ آپ کا گانا اچھا لگا وغیرہ۔ غالب کے اشعار میں اکثر جگہ متکلم اور حاضر کی ضمیروں میں التزاماً اشتباہ پیدا کیا گیا ہے۔ جیسے:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ ''تو کیا ہے''
تمھی کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے

اس شعر میں تم اور تمھی کی ضمیریں مخاطب/حاضر کے لیے ہیں اور 'تو' کی ضمیر متکلم کی جانب مراجعت کرتی ہے۔ یعنی حاضر (محبوب) متکلم (شاعر/عاشق) سے نہایت ترش رو ہو کر ذلت آمیز انداز میں کہہ رہا ہے کہ ''تو کیا ہے'' یعنی تیری کیا اوقات ہے۔ گفتگو کے دوران چونکہ متکلم اور مخاطب دونوں کلام کرتے ہیں اس لیے ان کی ضمیریں بدلتی رہتی ہیں۔ کبھی متکلم کلام کرتا ہے تو کبھی مخاطب متکلم بن کر گفتگو کرتا ہے۔ درج بالا شعر میں گفتگو کی اسی صورت کو بیان کیا گیا ہے۔ واقعہ نگاری کا یہ فطری انداز ہے جسے غالب نے شعر میں ڈھالا ہے۔

تو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہوا تھا
اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

اس شعر میں ستم گر منادیٰ ہے اور 'تو' کی صفت کو ظاہر کرتا ہے۔ مصرعے کے معنی ہوں گے: ''اے ستم گر، تو کسی کا بھی دوست نہیں بن سکا۔ تو مجھ پر ہی نہیں اوروں پر بھی ستم روا رکھتا ہے بلکہ دوسرے لوگوں پر تیرا ظلم کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے۔ (یعنی تو دوسروں پر زیادہ ملتفت ہے میری طرف کم)

یہ جانتا ہوں کہ تو اور پاسخِ مکتوب
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا

ان دونوں اشعار میں 'مخاطب/ضمیر حاضر کے ساتھ 'تو' کہہ کر نہایت تحقیر و تذلیل کا رویہ اختیار کیا گیا ہے۔

غالب نہ کر حضور میں تو بار بار عرض
ظاہر ہے تیرا حال سب ان پر کہے بغیر

اس شعر میں غالب خود متکلم ہیں لیکن وہ اپنے آپ سے مخاطب ہو رہے ہیں اس لیے خود اپنی ذات کو'' تو'' کہا ہے۔ یہاں تیرا کی نسبت غالب سے ہے۔

قواعد کی رو سے تو اور تم کے صیغے بالترتیب واحد اور جمع کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں لیکن غالب کے یہاں ان کی تمیز کا خیال نہیں رکھا گیا۔ وہ اکثر جمع حاضر کا صیغہ واحد کے لیے استعمال کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ جیسے:

عاشق ہوئے ہیں آپ بھی ایک اور شخص پر
آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے

انھوں نے'' آپ'' کی ضمیر کو متکلم اور حاضر دونوں جگہ ضمیر معکوس کے طور پر بھی استعمال کیا ہے جیسے '' آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا'' اور غالب کہتے ہیں:

بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ
لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر

ایسی ضمیریں قواعد کی زبان میں ضمیر تعظیمی کہلاتی ہیں۔ یہ ضمیریں احتراماً حاضر و غائب اشخاص (واحد و جمع) کے لیے بھی استعمال کی جاتی ہیں۔ غالب نے ایسے موقعوں پر صاحب اور حضرت کا بھی استعمال کیا ہے:

آئینہ دیکھ اپنا سا منھ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

حضرتِ ناصح گر آویں ، دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

ضمیر حاضر کی مفعولی حالت: تجھے/تجھ کو/آپ کو اور جمع کے صیغے کے لیے تمھیں/تم کو/آپ کو

ضمیر حاضر کے فعل کے اثر کی مفعولی کیفیت واضح کرنے والی حالت کو ضمیر حاضر کی مفعولی حالت کہتے ہیں ۔جیسے ، 'تجھے/تمھیں سانپ نے کاٹا'۔ تجھے/تم کو ڈرایا گیا۔ تمھیں بلایا جائے گا وغیرہ ۔ یوں تو جملے میں مفعول کی حالت بیان کرتے وقت مفعولی علامت ، 'کو' یا 'سے' استعمال کی جاتی ہے لیکن ضمیر حاضر کی مفعولی حالت میں ان علامتوں کے استعمال کی گنجایش کم ہی نکلتی ہے ۔ایسے جملے قواعدی اعتبار سے اکثر طور مجہول ہی میں خوبصورت دکھائی دیتے ہیں جبکہ 'کو' کے استعمال سے جملے کا حسن غارت ہوجاتا ہے، جیسے: ''تمھیں پیٹا گیا'' کے برعکس ''تم کو پیٹا گیا''۔ ''تمھیں سانپ نے کاٹا'' کی بجائے ''تم کو سانپ نے کاٹا'' وغیرہ غالب کے بعض اشعار میں جملوں کی یہ دونوں تراکیب استعمال ہوئی ہیں:

جور سے باز آئے پر باز آئیں کیا
کہتے ہیں ہم تجھ کو منھ دِکھلائیں کیا

اس شعر میں ''تمھیں منہ دکھلائیں کیا'' کا قرینہ تھا لیکن شاعر نے مفعول حاضر میں تخصص قائم کرنے کے لیے ''کو'' علامت مفعول کا استعمال کیا ہے۔

تا کہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئنے کا ہوجانا

تجھ پر کھلنا کے معنی ہیں تجھے معلوم ہوجانا یا تجھ کو علم ہوجانا۔اس فقرے کے لیے شاعر نے 'تجھ' ضمیر کے ساتھ حرف ظرف 'پر' اور فعل ناقص 'کھلنا' جوڑ کر اسے محاوراتی رنگ دے دیا ہے۔قواعد کی رو سے یہاں ''پر'' کا استعمال ظرفی حالت کی غمازی کر رہا ہے۔

غالب تمھی کہو کہ ملے گا جواب کیا
مانا کہ تم کہا کیے اور وہ سنا کیے

نحویاتِ غالب

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ 'تو کیا ہے'
تمھی کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

پہلے شعر میں غالب خود اپنے آپ سے مخاطب ہے یعنی خود ہی متکلم (فاعل) ہے اور خود ہی حاضر/مخاطب (مفعول) بھی اور غائب ''وہ'' یعنی معشوق ہے ۔ایسی پیچیدہ نحوی ترکیب میں مخاطب کی فاعلی حالت کی توضیح دشوار ہوتی ہے ۔ یہاں غالب بہ حیثیتِ شاعر متکلم ہیں اور ان کا مخاطب ان کی اپنی ذات ہے اور 'وہ' ضمیرِ غائب ہے۔ تمھی (تم ہی) کہو فعل امر معروف ہے۔اس اعتبار سے یہاں 'تمھی'، ضمیر حاضر کی فاعلی حالت ہے، مفعولی حالت قطعی نہیں اور وہ غالب کی اپنی ذات کی جانب مراجعت کرتی دکھائی دیتی ہے۔لیکن دوسرے شعر میں بھی لفظ 'تمھی' کے معنی سے اشتباہ پیدا ہوسکتا ہے ۔ یہاں 'تمھی' سے مراد ''تم ہی'' ہے اور 'ہی' حصر یعنی بات میں زور پیدا کرنے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ پہلے شعر میں غالب خود اپنی ذات سے مخاطب ہوئے ہیں اس لیے تمھی کا استعمال ضمیر حاضر کی مفعولی حالت کو ظاہر نہیں کرتا۔اس کے برعکس دوسرے شعر میں ''تمھی''، ضمیر حاضر کی فاعلی حالت کو نمایاں کرتا ہے ۔ یہاں ایک اہم نکتہ املا کے اعتبار سے نہایت اہم ہے۔بعض اوقات کسی شخص کے تخصص کو اجاگر کرنے کے لیے اس کی ضمیر کے آگے حصر کا 'ہی' لگا دیا جاتا ہے، جیسے تم سے تم ہی، ہم سے ہم ہی، ان سے انھی وغیرہ، لیکن ان کا املا بالترتیب تمھی ، ہمیں اور انھیں رقم کیا جاتا ہے ۔قابل غور امر یہ ہے کہ ان الفاظ کو جب ہم حرف 'ہی' کے ساتھ علاحدہ طور پر لکھتے تو ان سے فاعلی حالت کا اظہار ہوتا ہے لیکن جب انھیں ملا کر نون غنہ کے ساتھ لکھا جاتا ہے تو ان کی صورت مفعولی حالت میں بدل جاتی ہے ۔ جیسے 'تم ہی کہو' میں اصرار کا شائبہ ہے لیکن 'تمھیں مارا گیا' میں تمھیں کی مفعولی صورت دکھائی دیتی ہے۔ 'ہمیں مارا گیا یعنی ہم کو مارا گیا' اور 'انھیں مارا گیا' یعنی ان کو مارا گیا، کی بھی یہی صورت ہے۔اس لیے حصر کے ساتھ لکھی جانے والی ضمیروں کو علاحدہ علاحدہ ہی لکھا جانا چاہیے۔ حصر کے ساتھ لکھی جانے والی مثال، 'تمھی کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے' میں تمھی یاے معروف اور کھڑے زیر کے ساتھ لکھا جائے گا جبکہ 'تمھیں مارا گیا' میں تمھیں یاے مجہول کے ساتھ لکھا جائے گا۔ غالب کے مذکورہ دونوں اشعار کی

مثالیں محض اشتباہ دور کرنے کی خاطر پیش کی گئی ہیں، تاکہ 'تمھی' یائے معروف یعنی فاعلی حالت اور 'تمھیں' یائے مجہول یعنی مفعولی حالت کا فرق بہ آسانی سمجھ میں آ جائے۔

دِل نہیں تجھ کو دِکھاتا ورنہ داغوں کی بہار
اس چراغاں کا کروں کیا کار فرما جل گیا
آج کیوں پروا نہیں اپنے اسیروں کی تجھے
کل تلک تیرا بھی دِل مہر و وفا کا باب تھا

ان دونوں اشعار میں 'تجھ کو' اور 'تجھے' ضمیر حاضر کی مفعولی حالت ظاہر کرتے ہیں

ضمیر حاضر کی اضافی حالت: تیرا (واحد) تمھارا (جمع)

اضافی حالت سے مراد نسبت کا اظہار کرنا ہے۔ جیسے زید کا گھوڑا، زاہد کا بھائی، تیرا گھر، تمھارے مہمان وغیرہ۔ اردو میں نسبتیں کئی طرح کی مانی گئی ہیں۔ شاعری میں تشبیہہ و استعارہ اور صفات کے لیے ان نسبتوں کو حسن شعر کی خاطر استعمال کیا جاتا ہے۔ ان کے علاوہ ملکیت کے اظہار کے لیے، ظرف مکانی و زمانی کے لیے، کیفیت کے بیان کے لیے، سبب و علت کے لیے، جز و کل کے لیے۔ غالب کے یہاں ضمیر حاضر کی مذکورہ نسبتوں والے اشعار مل جاتے ہیں:

ترے وعدے پر جیے ہم، تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا
گھر جب بنا لیا ترے در پر کہے بغیر
جانے گا تو بھی اب نہ مرا گھر کہے بغیر
کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پر توِ خورشیدِ عالم شبنمستاں کا

یہاں پہلے شعر میں 'وعدہ' مضاف اور 'تیرا' مضاف الیہ اور دوسرے شعر میں 'در' مضاف اور ترا (تیرا) مضاف الیہ ہے۔ یہ دونوں فقرے حرف اضافت کے بغیر پورے معنی کے متحمل ہیں

نیز پہلے شعر میں وعدہ اسم کیفیت کی غمازی کرتا ہے تو دوسرے شعر میں 'در' ظرف مکانی ہے۔ تیسرے شعر میں ضمیر حاضر کی ظرفی حالت جلووں کی ملکیت بیان کرتی ہے۔ یاد رہے کہ ضمیر متکلم اور ضمیر حاضر دونوں جگہ مضاف و مضاف الیہ کے درمیان حرف اضافت کا استعمال نہیں ہوتا البتہ مضاف الیہ بجائے ضمائر کے اسما میں سے ہو تو وہاں حروف اضافت ''کا، کی، کے'' کا استعمال کیا جائے گا۔ جیسے ''تیرا (احمد) گھوڑا'' کی بجائے ''احمد کا گھوڑا'' کہا جائے گا مگر جب مضاف الیہ ضمیر غائب ہو تو اس کی اضافی حالت بیان کرنے کے لیے حرف ربط کو برتنا لازمی ہوگا۔ جیسے ''اس کا رومال''، شہباز کی دکان، زید کے گھوڑے'' وغیرہ

ضمیر حاضر کی ظرفی حالت: تجھ (میں) تم (میں)

ضمیر حاضر کے جذبات و کیفیات کے مرتبہ اثرات کے مقام کی نشان دہی جس انداز میں کی جاتی ہے اس حالت کو ضمیر حاضر کی ظرفی حالت کہتے ہیں۔ جیسے ''تم میں جو بات ہے وہ مجھ میں نہیں ہے''۔ ''تم میں آنے کی سکت نہیں'' وغیرہ۔ غالب کے یہاں ضمیر حاضر کی ظرفی حالت کی کوئی مثال مجھے نہیں مل سکی۔

ضمیر حاضر کی طوری حالت: تجھ (سے) تم (سے)

مخاطب یا ضمیر حاضر کی کام کرنے کی کیفیت کا اظہار جملے/شعر میں جس طرح کیا جاتا ہے وہ ضمیر حاضر کی طوری حالت کہلاتی ہے۔ اس میں کام کے طور طریقے نمایاں کیے جاتے ہیں اور کام کی زمانی و مکانی حالت، سبب و علت، ذریعہ و آلہ، کیفیت، طریقہ وغیرہ مذکور ہوتے ہیں۔ ضمیر حاضر کی طوری حالت میں 'سے، پر'، میں حروف کا استعمال ہوتا ہے لیکن 'سے' کے علاوہ 'میں' اور 'پر' کا استعمال ان ضمائر کی ظرفی حالت میں بھی ہوتا ہے اس لیے یہاں حرف 'سے' سے بننے والی ضمیر حاضر کی طوری حالت ہی پر غور کیا جائے گا۔ تجھ میں لذت تقریر ہے کی بہ نسبت تجھ سے لذت تقریر ہے۔ قفل ابجد کی طرح جدا ہونے کی کیفیت وغیرہ۔ کلام غالب میں اس نوع کی مثالیں مل

جاتی ہیں۔ جیسے:

تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہوجانا

قفل ابجد ایسا تالا ہوتا ہے کہ متعینہ حروف یا ہندسوں کے ملتے ہی کھل جاتا ہے یعنی اس کی کنڈی تالے سے علاحدہ ہوجاتی ہے۔ شاعر کہہ رہا ہے کہ قفل ابجد کی طرح تجھ سے مل کر جدا ہوجانا میری قسمت میں لکھا ہے۔ یہاں 'تجھ' ضمیر حاضر کی مفعولی حالت ہے۔ 'سے' حرف ربط علامت مفعولی ہے۔ غالب کی ایک غزل، 'زباں تجھ سے'، 'بیاں تجھ سے' میں اسی طرح ضمیر حاضر کو برتا گیا ہے:

گدائے طاقتِ تقریر ہے، زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے
فسردگی میں ہے، فریادِ بے دلاں تجھ سے
چراغِ صبح و گلِ موسمِ خزاں تجھ سے
اسد طلسمِ قفس میں رہے، قیامت ہے
خرام تجھ سے، صبا تجھ سے، گلستاں تجھ سے

یہاں پہلے مصرعے میں 'تجھ سے' ضمیر حاضر کی مفعولی حالت ہے یعنی زبان تجھ سے طاقتِ تقریر کی خیرات مانگ رہی ہے، مگر دوسرے مصرعے میں 'تجھ سے سے مراد 'تیری وجہ سے' ہے دوسرے شعر کے معنی ہیں، ''بے دلانِ چراغ صبح اور موسمِ خزاں کے گل فسردگی میں تجھ سے فریادی ہیں۔ یا تجھ سے فریاد کر رہے ہیں۔ یہاں فریاد کرنے کی کیفیت کا اظہار ہوا ہے۔ تیسرے شعر میں البتہ 'تجھ سے' سے مراد ''تیری وجہ سے'' ہے اور یہ ضمیر حاضر کی مفعولی حالت نہیں ہے بلکہ ضمیر حاضر کی فاعلی صورت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ان مثالوں کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ غالب نے ضمیر حاضر کی مفعولی اور طوری صورت کے مختلف پہلو تراشنے کی کوشش کی ہے۔

(ج) ضمیر غائب:

موضوعِ گفتگو کے تحت اشیا اور اشخاص پر دلالت کرنے والے اسما کے عوض استعمال

ہونے والی ضمیریں غائب شخصی ضمیریں کہلاتی ہیں۔ ان کے استعمال میں شخص اور شے یا غیر شخص کی تمیز کو ملحوظ نہیں رکھا جاتا۔ اردو میں صرف ''وہ'' ضمیر غائب میں شمار ہوتا ہے، البتہ احترام و تعظیم کی خاطر حاضر و غائب کی ضمیروں بالترتیب 'تو'، 'تم' اور 'وہ' کے عوض 'آپ' کا استعمال کیا جاتا ہے۔ نحوی طور پر ضمائر پر غور کرنے کے لیے ان کی مختلف حالتوں کو دیکھا جاتا ہے جیسے:

حالت	صیغۂ واحد	صیغۂ جمع
فاعلی	وہ	وہ
مفعولی	اُسے/ اُس کو	اُنھیں/ اُن کو
اضافی	اُس کا	اُن کا
ظرفی	اُس میں	اُن میں
طوری	اُس سے	اُن سے

غالب کے کلام میں ضمیرِ غائب کی اِن حالتوں کا مختلف انداز میں ذکر ہوا ہے۔

ضمیر غائب کی فاعلی حالت: وہ وہ

ضمیر غائب کی مفعولی حالت: اسے/اس کو انھیں/ان کو

ضمیر غائب کے ذریعے کیے جانے والے کام کا تذکرہ جس جملے یا شعر میں کیا جاتا ہے اسے ضمیر غائب کی فاعلی حالت کہتے ہیں اور جس عمل کا اثر مفعول سے نسبت رکھتا ہے اسے ضمیر غائب کی مفعولی حالت سے تعبیر کیا جاتا ہے، جیسے:

وہ آئے گھر میں ہمارے، خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم اُن کو، کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

غالب پہلے مصرعے میں 'وہ' کے ذریعے ان (معشوق) کے گھر میں آنے کا ذکر کر رہے ہیں۔ مصرعے کا یہ ٹکڑا ضمیر غائب 'وہ' کے عمل کو ظاہر کر رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں شاعر معشوق کی آمد پر متعجب ہو کر 'اُنھیں' دیکھنے لگتا ہے۔ گویا تعجب سے ان کو/اس کو/معشوق کو دیکھنے کے عمل سے ضمیر غائب 'وہ' کی مفعولی حالت سامنے آتی ہے۔ اس طرح غالب نے اس شعر میں ضمیر غائب کی فاعلی

اور مفعولی دونوں حالتوں کو پیش کر دیا ہے۔

اُن کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منہ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

اردو قواعد کے اعتبار سے اگرچہ حرف ''کو'' بطور علامت مفعول کے استعمال کیا جاتا ہے لیکن بعض اوقات 'کو' کی بجائے 'کے' بھی استعمال کرتے ہیں۔ عبدالحق نے اپنی کتاب ''قواعد اردو'' میں اس کی مثالیں دی ہیں جیسے حامد نے اس کے تھپڑ مارا۔ اس کے بیٹا ہوا وغیرہ۔ غالب کے مذکورہ شعر میں ''کے'' کے استعمال کی پیچیدگی سے مغالطہ پیدا ہو گیا ہے۔ حرف 'کے' کے استعمال کی وجہ سے ضمیر ''ان' کی فاعلی حالت ثابت ہوتی ہے اور مفعولی حالت بھی۔ ایک معنی تو اس مصرعے کے یہ ہوں گے کہ ''ان کی نظر جیسے ہی مجھ پر پڑی میرے منہ پر رونق چھا گئی اور محبوب یہ سمجھا کہ بیمار کی حالت اچھی ہے''۔ دوسرے معنی یوں ہو سکتے ہیں کہ ''میں نے جیسے ہی انھیں/اُن کو دیکھا میرے منہ پر رونق کے آثار نمودار ہوئے اور یہ دیکھ کر وہ (محبوب) سمجھ گیا کہ بیمار کی حالت اب اچھی ہے''۔ ان معنوں میں پہلے جملے سے ضمیر غائب کی فاعلی حالت ثابت ہوتی ہے اور دوسرے جملے سے ضمیر غائب کی مفعولی حالت کا اظہار ہوتا ہے۔

مُند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مری بالیں پہ اسے پر کس وقت

یہاں دوسرے مصرعے میں ''اسے'' سے مراد ''اس کو'' ہے۔ اس ترکیب میں ''کو'' حرف ربط ہے اور مفعول کے ساتھ استعمال ہوا ہے مگر بعض اوقات حرف ربط ''کو'' کے بغیر بھی جملے سے ضمیر غائب کی مفعولی حالت سمجھ میں آ جاتی ہے۔ اس مصرع میں یاروں کے ذریعے محبوب کو بالیں پر لانے کی بات کہی گئی ہے۔

ضمیر غائب کی اضافی حالت: اس کا ان کا

ضمیر غائب کی کسی چیز سے نسبت کا بیان اس کی اضافی حالت بتاتا ہے جیسے اس کا

گھوڑا۔ اس کے گھوڑے۔ ان کی بھیڑیں۔ ان کے جانور۔ ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ اضافی حالت بیان کرتے وقت حرف اضافت تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے مطابق تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ غالب کے کلام میں ضمیر غائب کی اضافی حالت کی مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں۔

دھول دھپّا اس سراپا ناز کا شیوہ نہ تھا
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

یہاں ''اُس'' ضمیر غائب ہے۔ اس کی خوبی یہ ہے کہ وہ سراپا ناز ہے اس لیے از راہ مذاق بھی کسی کے سر پر چپت مارنا اس کی عادت نہیں۔ مصرع میں ''اُس'' اور شیوہ میں نسبت ہے۔

بارہا دیکھی ہیں ان کی رنجشیں
پر کچھ اب کے سرگرانی اور ہے

پہلے مصرعے میں ''ان'' ضمیر غائب تعظیمی اور رنجشیں میں نسبت ہے۔ غالب نے ضمیر غائب کے لیے وہ کی بجائے ''اور'' کا بھی استعمال کیا ہے جو 'غیر' اور 'دوسرے' کے معنی میں اکثر بولا جاتا ہے۔ جیسے:

میرا اپنا جدا معاملہ ہے
اور کے لین دین سے کیا کام

روز مرہ کی گفتگو میں ہم اکثر اور کی بجائے اوروں (جمع کے صیغے) کا استعمال کرتے ہیں جیسے ''ہمیں اوروں سے کیا غرض''۔ غالب نے اسے بطور واحد کے استعمال کیا ہے۔ یہاں 'لین دین' مضاف اور ''اور'' مضاف الیہ ہے۔ غالب، مجنوں، قیس، احباب، رقیب، ستم گر وغیرہ کا ذکر بھی ضمیر غائب کے طور پر کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ضمیر اشارہ کے طور پر بھی 'وہ' کا استعمال ہوا ہے۔ جیسے:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

اسدؔ! ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سر و پا ہیں
کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو، پشت خار اپنا

ان دونوں اشعار کے ''کیا وہ'' اور ''ہم وہ'' دونوں فقروں میں ''وہ'' ضمیر اشارہ کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ ایک شعر میں انھوں نے ''آپ'' کو بطور ضمیر غائب اور ضمیر متکلم دونوں معنی میں استعمال کیا ہے۔ جیسے:

غالب! اپنا یہ عقیدہ ہے بہ قولِ ناسخ
''آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں''

ناسخ کے مصرعے کو غالب نے اپنے شعر میں اس انداز سے برتا ہے کہ لفظ ''آپ سے'' متکلم اور غائب دونوں ضمیروں کے معنی واضح ہو جاتے ہیں مگر ضمیر موصولہ 'جو' کے استعمال نے یہاں عمومیت کا رنگ پیدا کر دیا ہے اور تینوں ضمائر شخصی پر منطبق ہوتا ہے۔

ضمیر غائب کی ظرفی حالت : اُس میں اُن میں

غالب کے یہاں ضمیر غائب کی ظرفی نسبت بتانے والی مثالوں کے یہ اشعار اپنا علاحدہ تیور رکھتے ہیں:

اس کی امت میں ہوں میں، میرے رہیں کیوں کام بند
واسطے جس شہؔ کے غالب گنبدِ بے در کھلا
ہے اب اس معمورے میں قحطِ غمِ الفت اسدؔ
ہم نے یہ مانا کہ دلی میں رہیں کھاویں گے کیا

ضمیر غائب کی طوری حالت: اُس سے اُن سے

ضمیر غائب کے طور طریقے سے واضح ہونے والی حالت، ضمیر غائب کی طوری حالت کہلاتی ہے جیسے اس سے اٹھایا نہ گیا۔ اُن سے یہ کتاب پڑھوائی گئی۔ یہ کام اس سے بعید ہے۔ وہ مجھ سے تیز دوڑتے ہیں وغیرہ۔ غالب کے کلام میں ضمیر غائب کی طوری حالت والے جو اشعار ملتے ہیں ان میں طریقہ، کیفیت، نسبت، معیت اور حالت، صفت وغیرہ کا بیان ہوتا ہے۔ مثلاً:

ہم کو ان سے وفا کی ہے اُمید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے
کام اس سے آ پڑا ہے کہ جس کا جہان میں
لیوے نہ کوئی نام ستم گر کہے بغیر

ان اشعار میں ''جو'' اور ''جس کا'' (ضمیر موصولہ) کا استعمال ''اُن'' اور ''اُس'' ضمیر غائب کی شناخت اور صفت بیانی کے لیے کیا گیا ہے۔ 'جو' ضمیر موصولہ ہے اور ضمیر غائب کی فاعلی حالت کے لیے استعمال ہوا ہے۔ دوسرے شعر میں 'جس کا' ضمیر موصولہ ہے اور ضمیر غائب کی اضافی حالت بیان کرتا ہے۔ قابل غور امر یہ ہے کہ یہ دونوں ضمیریں، موصولہ ہونے کے باوجود ان اشعار میں حرف ربط ''سے'' سے ضمیر غائب کی طوری حالت نمایاں کرتی ہیں۔ یہاں دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں غالب نے ''کہ'' کافِ بیانیہ کو ضمیر موصولہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ضمیر موصولہ کے بیان میں اس کی تفصیل پیش کی جائے گی۔

(۲) ضمیرِ موصولہ (Relative Pronoun)

ضمیر دراصل اسم کی جگہ استعمال ہونے والا لفظ ہے لیکن ضمیر موصولہ نہ صرف یہ کہ اسم کی نمائندگی کرتا ہے اور اس کی نشان دہی کرتے ہوئے اس کے حوالے سے جملے کے دونوں فقروں کو جوڑنے کا کام بھی کرتا ہے جیسے 'وہ کتاب جو زید نے خریدی تھی، منٹو کی کہانیوں کی ہے'۔ کولکتا جانے والا طیارہ جو دس بجے پہنچنے والا تھا ایک گھنٹہ دیر سے اترا، وغیرہ۔ اردو میں ضمیر موصولہ ''جو'' کی مختلف شکلیں اسم کی حالت کے مطابق بدلتی رہتی ہیں جیسے:

(۱) اسم کی فاعلی حالت میں جو، جس نے اور جمع کے صیغے میں جو، جنھوں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔
(۲) اسم کی مفعولی حالت میں 'جو' واحد کے صیغے میں جس کو/ جسے اور جمع کے صیغے میں جن کو/ جنھیں میں تبدیل ہو جاتا ہے۔
(۳) اسم کی اضافی حالت میں اگر اسم مذکر ہو تو 'جس کا' اور مونث ہو تو 'جس کی' اور جمع کے صیغے

میں بالترتیب 'جن کا/جن کی' میں بدل جائے گا۔

(۴) اسم کی ظرفی حالت میں صیغۂ واحد کے لیے 'جس میں' اور جمع کے صیغے کے لیے 'جن میں' اور

(۵) اسم کی طوری حالت میں صیغۂ واحد کے لیے جس سے اور جمع کے صیغے کے لیے جن سے میں تبدیل ہوتا ہے۔

غالب کے کلام میں ضمیر موصولہ کی یہ صورتیں بالعموم دکھائی دیتی ہیں۔ سطور بالا میں ضمیر موصولہ کی دو مثالیں ہم دیکھ چکے ہیں جن میں ضمیر موصولہ کی فاعلی حالت اور اضافی حالت پر غور کیا گیا ہے اردو شاعری میں کاف بیانیہ 'کہ' کا استعمال بھی ''جو'' کی جگہ کیا جاتا ہے جیسے غالب کہتے ہیں:

تو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہوا تھا
اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

وصالِ جلوہ تماشا ہے پر دماغ کہاں
کہ دیجے آئینۂ انتظار کو پرواز

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے، بہ زخم موجۂ دریا نمک

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

ان اشعار میں چار جگہ کاف بیانیہ کا استعمال ضمیر موصولہ ''جو'' کی طرح ہوا ہے۔ جیسے 'وہ ظلم جو مجھ پر نہ ہوا تھا' کی بجائے وہ 'ظلم' کہ مجھ پر نہ ہوا تھا'۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی کو یوں بھی پڑھا جا سکتا ہے، 'جو دیجے آئینۂ انتظار کو پرواز' یہاں بھی شاعر نے 'جو' کی بجائے 'کہ' کا استعمال کیا ہے ۔تیسرے شعر کے پہلے مصرعے میں 'کس کا کہ آج' کے وہی معنی نکلتے ہیں جو 'کس کا جو آج' کے ہیں۔ چوتھے شعر میں ''جو وصال یار ہوتا کی جگہ 'کہ وصال یار ہوتا' رقم کیا ہے۔ معنی کے اعتبار سے دونوں میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب نے ضمیر موصولہ ''جو'' کی جگہ ''کہ''

کو برتنے کے جتن کیے ہیں۔ اب رہا اصل ضمیر موصولہ ''جو'' تو غالب کے یہاں اسے برتنے کی بھی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے:

لیتا، نہ اگر دِل تمھیں دیتا، کوئی دم چین
کرتا، جو نہ مرتا کوئی دِن آہ و فغاں اور

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

جلا ہے جسم جہاں دِل بھی جل گیا ہو گا
کریدتے ہو جو اب راکھ، جستجو کیا ہے

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند
کس کی حاجت روا کرے کوئی

اوپر کے چاروں اشعار میں ''جو'' کے معنی مختلف ہیں۔ پہلے شعر میں 'جو' کے معنی 'اگر' ہے۔ یہ حرف عطف شرطیہ کے ذیل میں آتا ہے۔ البتہ دوسرے، تیسرے اور چوتھے شعر میں 'جو' ضمیر موصولہ ہے۔ غالب کے یہاں ''جن'' بھی بطور ضمیر موصولہ استعمال ہوا ہے۔ ایک رباعی میں وہ کہتے ہیں:

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری
کہتے ہیں وہ مجھ کو رافضی اور دہری
دہری کیوں کر ہو، جو کہ ہووے صوفی
شیعی کیوں کر ہو، ماورالنّہری

یہاں لفظ 'جن' اسم کی مفعولی حالت ظاہر کرتا ہے۔ تیسرے مصرعے میں ''جو'' دو فقروں کو جوڑتا ہے اور اسم کی خوبی بھی بیان کرتا ہے۔ اسی طرح درج ذیل شعر میں ضمیر موصولہ سے اسم کی اضافی حالت ظاہر ہوتی ہے:

افسوس کہ دیداں کا کیا رزق فلک نے
جن لوگوں کی تھی درخورِ عقدِ گہر انگشت

یہاں 'جن لوگوں' اور انگشت میں نسبت ہے۔ حرف ربط 'کی' کے ذریعے اس کو واضح کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے قواعد کی رو سے 'جن۔۔کی' ترکیب ضمیر موصولہ کی اضافی حالت کہلائے گی۔

کام اس سے آ پڑا ہے کہ جس کا جہان میں
لیوے نہ کوئی نام ''ستم گر'' کہے بغیر

اس شعر کی مثال ہم نے ضمیر غائب کی طوری حالت کے ذیل میں دی تھی۔ یہاں 'جس کا' کی ترکیب کو واضح کرنے کے لیے اس شعر سے استفادہ کیا جا رہا ہے۔ یہ ترکیب ضمیر موصولہ (اسم) کی اضافی حالت بیان کرتی ہے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ضمیر موصولہ ''جو'' اپنے اسما کی حالت کے مطابق متغیر ہوتی ہے۔ مثلاً اسم کی فاعلی حالت، مفعولی حالت یا پھر اضافی حالت کے مطابق ''جو'' کی صورت بالترتیب جس نے/جنھوں نے، جس کو/جن کو یا جنھیں اور جس کا/جس کی/جن کا/جن کی وغیرہ۔ اسی طرح ''جو'' اسم کی طوری حالت کے مطابق 'جس سے یا جن سے' میں بدل جاتا ہے جیسے غالب کہتے ہیں:

نہیں دِل میں مرے وہ قطرۂ خوں
جس سے مژگاں ہوئی نہ ہو گل باز
وہ نالہ دِل میں خس کے برابر جگہ نہیں
جس نالے سے شگاف پڑے آفتاب میں
وہ سحر مدعا طلبی میں نہ کام آئے
جس سحر سے سفینہ رواں ہو سراب میں

درج بالا پہلے شعر میں ضمیر موصولہ 'جس سے'، قطرۂ خوں کا مشارُ الیہ ہے اور مژگاں کے گل باز ہونے کے عمل کو واضح کر رہا ہے۔ باقی دونوں اشعار بھی اسی نوع کے ہیں فرق صرف اتنا ہے کہ ان میں نالے اور سحر کے عمل کے اختصاص کو واضح کرنے کے لیے ''جس سے''، ضمیر موصولہ کا استعمال کیا گیا۔ بہرحال غالب کے یہاں ہمیں ضمیر موصولہ کی مختلف النوع شکلیں مل جاتی ہیں۔

(۳) ضمیر معکوس (Reflexive Pronoun)

مولوی عبدالحق نے اپنی کتاب قواعد اردو کے باب الضمائر میں 'تو' اور 'آپ' کی بحث میں لفظ 'آپ' کو ضمیر تعظیمی سے تعبیر کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ

''جب کسی جملے میں کوئی اسم یا ضمیر فاعلی حالت میں ہو اور وہی مفعول بھی واقع ہو تو بجائے ضمیر مفعول کے ''آپ'' کو 'اپنے تئیں' یا اپنے کو استعمال کرتے ہیں۔۔۔اسی طرح جب کوئی اسم یا ضمیر کسی فقرے میں فاعل ہے اور اس کی اضافی حالت لانی منظور ہو تو بجائے ضمیر اضافی کے 'اپنا، اپنی یا اپنے حسب موقع استعمال ہوں گے ۔۔۔آپ اور اپنا دوسرے ضمائر کے ساتھ تاکید کے لیے بھی آتا ہے۔''

(''قواعد اردو''، عبدالحق، انجمن ترقی اردو دہلی ۲۰۰۱ء، ص:۴۳۔۴۴)

اس قسم کی ضمیروں کو عصمت جاوید نے 'ضمیر معکوس' کہا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ 'جب زور پیدا کرنے یا وضاحت کے لیے ضمیر شخصی کے ساتھ مزید الفاظ جیسے 'خود، آپ، اپنے آپ' وغیرہ استعمال ہوں تو اسے ضمیر معکوس کہتے ہیں۔ مثلاً ع آپ سے کوئی پوچھے، تم نے کیا مزا پایا۔ یا میں خود سے پوچھوں یا زید اپنے تئیں بڑا سمجھتا ہے یا اپنے آپ کو تو کیا سمجھتا ہے؟ وغیرہ۔ غالب کے یہاں ضمیر معکوس مختلف طریقوں سے برتا گیا ہے۔ حالی نے یادگار غالب میں ''اپنے تئیں'' کے تعلق سے غالب کا ایک لطیفہ نقل کیا ہے، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس ضمیر معکوس کو شعوری طور پر استعمال کرتے تھے۔ حالی لکھتے ہیں:

''لکھنؤ کی ایک صحبت میں جبکہ مرزا وہاں موجود تھے، ایک روز لکھنؤ اور دلی کی زبان پر گفتگو ہو رہی تھی۔ ایک صاحب نے مرزا سے کہا کہ جس موقع پر اہل دہلی 'اپنے تئیں' بولتے ہیں وہاں اہل لکھنؤ 'آپ کو' بولتے ہیں۔ آپ کی رائے میں فصیح 'آپ کو' ہے یا اپنے تئیں؟ مرزا نے کہا کہ فصیح تو یہی معلوم ہوتا ہے جو آپ بولتے ہیں مگر اس میں دقت یہ ہے کہ مثلاً آپ میری نسبت یہ فرمائیں کہ میں آپ کو فرشتہ خصائل جانتا

ہوں اور میں اس کے جواب میں اپنی نسبت یہ عرض کروں کہ میں تو آپ کو کتے سے بھی بدتر سمجھتا ہوں، تو سخت مشکل واقع ہوگی۔ میں تو اپنی نسبت کہوں گا اور آپ ممکن ہے کہ آپ اپنی نسبت سمجھ جائیں۔ سب حاضرین یہ لطیفہ سن کر پھڑک گئے۔''

(حالی: ''یادگارِ غالب''، علی گڈھ، ص: ۲۵)

قدیم زمانے میں ضمیر معکوس کے تعلق سے اس قسم کا مغالطہ رہا ہے تو فی زمانہ اس کے استعمال میں التباس عین ممکن ہے۔ بہرحال غالب کے اشعار میں ضمیر معکوس کی مثالیں مل جاتی ہیں:

وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا اُدھر ، اور آپ ہی حیراں ہونا

یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آتی ہے آپ
ہے ردیفِ شعر میں غالب زبس تکرار دوست

ان اشعار میں شاعر نے دونوں جگہ 'خود' کے لیے ضمیر 'آپ' کا استعمال کیا ہے لیکن دوسرے شعر میں اس کے استعمال کی نوعیت کچھ بدلی ہوئی ہے۔ پہلے معنی کے تحت اگر 'آپ' سے مراد 'خود' لیے جائیں تو مصرعِ اولیٰ کا مطلب ہوگا ''مجھے خود اپنی یہ غزل پسند آئی''۔ اگر ''اپنے آپ'' کی ترکیب میں یعنی ضمیر معکوس کے مطابق پڑھا جائے تو اس مصرع کی نثر یوں ہوگی۔ ''یہ غزل اپنے آپ مجھے جی سے پسند آئی۔ ایسی صورت میں اپنے آپ کی ترکیب منفصل ہو جاتی ہے۔

بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ
لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر

یہاں ''ہم آپ'' کی ترکیب ضمیر معکوس میں ہے اور تاکید کے لیے استعمال ہوئی ہے۔ نیز ضمیر ''ہم'' کی فاعلی حالت ہے۔

آج ہم اپنی پریشانیٔ خاطر ان سے
کہنے جاتے تو ہیں پر دیکھیے کیا کہتے ہیں

اس شعر میں ''ہم اپنی'' کی ترکیب ضمیر معکوس ہے اور ضمیر 'ہم' کی اضافی حالت کی نشان دہی کرتی

ہے۔ اس ترکیب سے تاکید کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ اس صورت میں 'پریشانیٔ خاطر' مضاف اور 'ہم اپنی' مضاف الیہ شمار کیے جائیں گے۔ 'مذکورہ مصرعے کو یوں بھی پڑھا جا سکتا ہے یعنی 'اپنی پریشانی خاطر ان سے کہنے آج ہم جاتے ہیں'۔ بہ ایں صورت مصرعے کا نحوی تجزیہ کچھ اس طرح ہوگا، ''اپنی پریشانی خاطر'' مضاف اور ''ہم'' مضاف الیہ نیز 'ہم' فاعل۔ 'کہنے جاتے' فعل، 'ان' ضمیر غائب مفعول، 'سے' حرف ربط، 'آج' طور زمانی۔ اب درج ذیل شعر بھی ملاحظہ ہو جس میں 'ہم' اور 'اپنی' کے استعمال سے ضمیر معکوس کا التباس ہو سکتا ہے مگر یہاں یہ الفاظ ضمیر معکوس کے دائرے میں نہیں آتے:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

اس شعر کی لفظیات کے سہارے ''ہماری اپنی'' کی ترکیب بنائی جا سکتی ہے مگر نحو اس کی اجازت نہیں دیتا۔ کیونکہ شعر میں ضمیر 'ہم' فاعلی حالت میں موجود ہے، اسے شعر کے معنوی تناظر میں ازروئے قواعد اضافی حالت میں تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ اب اس شعر کو دیکھیے:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

یہاں ''آپ اپنا'' کی ترکیب ضمیر موصولہ ہے۔ ضمیر متکلم کی کسی سے نسبت میں زور پیدا کرنے کے لیے اکثر ایسی تراکیب کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہاں اپنے آپ پر رشک آنے کی بات کہی گئی ہے جس میں لہجے کی مناسبت سے ایک قسم کا زور پیدا ہو گیا۔ غالب کا یہ شعر بھی اسی نوعیت کا ہے:

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ
آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

یہاں ''آپ اپنا'' کی ترکیب دولخت ہو کر دو الگ الگ معنی بیان کر رہی ہے۔ پہلے مصرع میں لفظ 'اپنا' سے مراد 'میرا' ہے۔ دوسرے مصرع میں ''آپ'' ضمیر اشارہ ''وہ'' کے لیے ہے۔ اب یہ درج ذیل شعر بھی ملاحظہ ہو۔ اس میں غالب نے ضمیر معکوس کا نہایت عمدگی سے نحوی اصولوں کے

مطابق استعمال کیا ہے:

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

بالعموم ضمیر معکوس سے متعلقہ خیال میں زور پیدا ہوتا ہے۔ اسے اگر حرف حصر کے ساتھ استعمال کیا جائے تو اس خیال میں شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ غالب نے یہاں 'آپ اپنی' کی ترکیب کے درمیان 'ہم' ضمیر کو ڈال کر ضمیر معکوس کے زور میں شدت پیدا کر دی ہے۔ معنی اس شعر کے یہ ہوں گے کہ 'زندگی جو فنا پر دلیل ہے، اسے (زندگی کو) خود اپنے آپ کو مٹا کر ثابت کر دیا۔

(۴) ضمیر استفہام (Interrogative Pronoun)

وہ ضمیریں جو سوال پوچھنے کے لیے استعمال کی جاتی ہیں، انھیں ضمیر استفہام کہتے ہیں۔ 'کون' جاندار شے کے لیے اور 'کیا' بے جان کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ چونکہ بے جان شے کی حالت متغیر نہیں ہوتی اس لیے اسم کی حالتوں (نحوی) کا اس پر اطلاق نہیں ہوتا۔ جان دار اشیا میں حالت کے مطابق تغیر ہوتا ہے اس لیے ان کی حالتوں کے مطابق ضمیر استفہام کی صورت بدلتی رہتی ہے چنانچہ:

ضمیر استفہام 'کون' کی مختلف حالتیں

حالت	صیغہ واحد	صیغہ جمع
فاعلی	کون/کس نے	کون/کن نے/کنھوں نے (اب کنھوں نے کہنے کا چلن نہیں رہا)
مفعولی	کیسے/کس کو	کن کو/کنھیں (کنھیں بھی زوال پر ہے)
اضافی	کس کا/کس کی/کس کے	کن کا/کن کی/کن کے
ظرفی	کس میں	کن میں
طوری	کس سے	کن سے

اسمِ جمع کی فاعلی حالت میں ضمیر استفہام کن نے، کنھوں نے کا استعمال متروک ہو گیا ہے البتہ میر نے اس ضمیر کا استعمال اپنے اشعار میں کیا ہے، وہ کہتے ہیں:

محتسب تسبیح کے دانوں پہ یہ گنتا رہا
کن نے پی، کن نے نہ پی، کن کن کے آگے جام تھا

انھوں نے ضمیر غائب (ضمیر اشارہ بھی) کی فاعلی حالت میں بھی اُن کا استعمال کیا ہے:

میرؔ کے دین و مذہب کو کیا پوچھتے ہو اب اُن نے تو
قشقہ کھینچا دیر میں بیٹھا کب کا ترک اسلام کیا

یہاں 'اُن نے' اس نے کے لیے لایا گیا ہے۔ دکنی شاعری میں ان اصطلاحوں کا بہت استعمال ہوا ہے۔ قلی قطب شاہ سے لے کر ولی تک نے ان تراکیب کو برتا ہے۔ شمال میں میر کے بعد سے یہ ضمیریں متروکات میں شمار کی جانے لگیں۔ 'کن' اب بجائے ضمیر کے اسم کے ساتھ استعمال ہوتا ہے۔ جیسے 'کن شعرا کا کہنا ہے'، 'کن صاحبان کا انتظار ہے'۔ وغیرہ غالب کے یہاں ان ضمیروں کے مروجہ روپ دکھائی دیتے ہیں جیسے:

شعر	وضاحت
کون ہوتا ہے حریفِ مَے مردِ افگنِ عشق ہے مکرر لبِ ساقی یہ صلا میرے بعد	(ضمیر استفہام 'کون' کی فاعلی حالت)
زندگی میں تو وہ محفل سے اٹھا دیتے تھے دیکھوں! اب مر گئے پر کون اُٹھاتا ہے مجھے	(ضمیر استفہام 'کون' کی فاعلی حالت)
کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز	(ضمیر استفہام 'کیا' بے جان کے لیے)
کیا وہ نمرود کی خدائی تھی بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا	(ضمیر استفہام 'کیا' بے جان کے لیے)

پہلے دو اشعار میں بالترتیب مے مردافگن عشق کا حریف ہونے اور نعش اٹھانے والے کے متعلق سوال ہے کہ یہ کام کون کر سکتا ہے؟ یہ دونوں مدلول اسم جاندار ہیں اس لیے یہاں کون کا استعمال کیا

گیا ہے۔دوسرے شعر میں 'کیا' ایمان کے لیے آیا ہے جو بے جان شے ہے۔تیسرے شعر میں 'خدائی'، کیا کا مدلول ہے اور مدلول بے جان ہے۔یاد رہے کہ ''کیا'' ایسا استفہامیہ حرف ہے جس میں ضمائر کی حالتوں کے مطابق تغیر نہیں ہوتا وہ جوں کا توں اپنی اصل شکل میں قائم رہتا ہے جیسے: ؎

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے
متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر　　(ضمیر استفہام کیا کی تکراری شکل)

نقش کو اس کے مصور پر بھی کیا کیا ناز ہیں ؟
کھینچتا ہے جس قدر اتنا ہی کھنچتا جائے ہے　　(ضمیر استفہام کیا کی تکراری شکل)

غالب کی ایک مکمل غزل ''تو کیا ہے، رفو کیا ہے،' ضمیر استفہام میں لکھی گئی ہے۔بالعموم اسما افعال (مدلول) کے بعد ''کیا'' سوالیہ لفظ کا استعمال ہوتا ہے لیکن بعض اوقات سوال میں شدت پیدا کرنے کے لیے ان کی جگہ بدل دی جاتی ہے جیسے تم کیا کرتے ہو؟ اس جملے میں سوال میں زور پیدا کرنے کے لیے یوں کہا جائے گا۔''تم کرتے کیا ہو؟'' غالب کے کلام میں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔مثلاً:

ڈرے کیوں میرا قاتل کیا رہے گا اس کی گردن پر
وہ خوں جو چشمِ تر سے عمر بھر یوں دم بدم نکلے

حضرتِ ناصح گر آویں ، دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھاویں گے کیا

پرسشِ طرزِ دلبری کیجیے کیا کہ بن کہے
اس کے ہر اک اشارے سے نکلے ہے یہ ادا کہ یوں

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

ان اشعار میں حرف استفہامیہ 'کیا' کے استعمال کے تعلق سے زبان کے لہجے کے مطابق غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ معنوی لحاظ سے ان میں اختلاف ہے۔پہلے شعر میں قاتل کے ڈرے رہنے (خوف) کا ازالہ یہ سوال پوچھ کر کیا گیا ہے کہ 'کیا اس کی گردن پر خون کا الزام ہے ؟ یہاں لہجے کے بدلنے سے معنی بدل جاتے ہیں۔''کیا رہے گا'' کو اس طرح پڑھا جائے کہ اس کے معنی نکلیں،'' کچھ بھی نہیں رہے گا کیونکہ وہ خون تو زندگی بھر اس کی آنکھوں سے بہتا رہا۔اس معنی میں استفہامیہ لہجہ سست ہونا چاہیے بلکہ استعجابیہ سے قریب تر ہو۔دوسرے شعر میں ناصح کی نصائح کے موضوع دریافت کیے گئے ہیں۔تیسرے شعر میں 'کیا' کے ذریعے مجبوری کا اظہار کیا گیا ہے۔ان تینوں اشعار میں حرف 'کیا' مدلول سے پہلے استعمال کیا گیا ہے تا کہ سوال میں زور اور شدت پیدا ہو جائے۔چوتھے اور پانچویں اشعار میں 'کیا' کی نوعیت بالکل ہی الگ ہے۔چوتھے شعر میں تکرار نہ کرنے کا جواز پیدا کیا گیا ہے اور پانچویں شعر میں 'کیا' حرف استعجابیہ کے طور پر استعمال ہوا ہے۔اب ذیل میں حرف استفہام ''کس'' کی ضمیری حالتوں کو واضح کیا جائے گا۔

آئے ہے بے کسیِ عشق پہ رونا غالب
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد　　('کس کے' اضافی حالت)

زباں پہ بارِ خدایا ! یہ کس کا نام آیا
کہ میرے نطق نے بوسے مری زباں کے لیے　　('کس کا' اضافی حالت)

میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں　　('کس میں' ظرفی حالت)

(۵) ضمیر نکرہ/تنکیر (Indefinite Pronoun)

کسی غیر معین شخص یا شے (اسما) کے عوض استعمال ہونے والے ضمائر، ضمیر نکیرہ یا ضمیر تنکیر کہلاتے ہیں۔یہ ضمیریں اشیا کی تخصیص کا اظہار نہیں کرتیں بلکہ ان کی تعمیم پر متوجہ کرتی ہیں جیسے: بعض لوگوں کا خیال ہے۔کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے۔فلاں کا کام کرنا ہے۔کوئی تو

ہے۔کسی کی جان گئی، آپ کی اداٹھہری۔ بہت سارے آ گئے، چند باقی ہیں۔سب جمع ہوجاؤ۔کچھ کچھ سمجھ میں آ رہا ہے۔بہتیرے سوالات باقی ہیں۔ان جملوں میں بالترتیب بعض، کچھ، فلاں، کوئی ، کسی، بہت، چند، سب، ایک، کچھ کچھ، بہتیرے ضمیرِ تنکیر ہیں۔غالب کے یہاں ان ضمائر کی بہتیری مثالیں مل جاتی ہیں۔جیسے:

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت (’کوئی‘ضمیرِ تنکیر)

کوئی میرے دل سے پوچھے، ترے تیرِ نیم کش کو
وہ خلش کہاں سے ہوتی جو جگر کے پار ہوتا (’کوئی‘ضمیرِ تنکیر)

ایک عالم پہ ہیں طوفانیِ کیفیتِ فصل
موجۂ سبزۂ نوخیز سے تا موجِ شراب (’ایک‘ضمیرِ تنکیر)

کچھ تو پڑھیے کہ لوگ کہتے ہیں
آج غالب غزل سرا نہ ہوا (’کچھ‘ضمیرِ تنکیر)

دے داد اے فلک! دلِ حسرت پرست کی
ہاں ! کچھ نہ کچھ تلافیِ مافات چاہیے (کچھ ضمیرِ تنکیر میں جو کچھ نہ کچھ کے فقرے روزمرہ کی طرح استعمال کی گئی ہے)

مولوی عبدالحق کے مطابق ’’حرف ربط کے بعد ’کوئی‘ بدل کر ’کسی‘ ہوجاتا ہے۔جیسے، ’’کسی کی جان گئی آپ کی اداٹھہری‘‘، ’’کسی میں کچھ نہیں۔‘‘انھوں نے ضمیر کی فاعلی، مفعولی اور اضافی حالتوں کے مطابق ’کوئی‘ کے ’کسی‘ میں بدل جانے کی گردان بھی نقل کی ہے جیسے: ’’کوئی کی حالتیں‘‘

فاعلی حالت	مفعولی حالت	اضافی حالت
کوئی یا کسی نے	کسی کو یا کسی سے	کسی کا، کسی کی، کسی کے

(’’قواعدِ اردو‘‘ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو دہلی، ۲۰۰۱ء، ص: ۴۸)

مولوی عبدالحق کے بیان کی توضیح کی جائے تو یہ مثالیں لی جاسکتی ہیں جیسے: ’’کوئی چلّایا۔کسی نے

چلایا۔کوئی پڑوس نہ ہو۔کسی کا پڑوس نہ ہو۔کوئی جان جاتی ہے۔کسی کی جان جاتی ہے۔کوئی مارا گیا ۔کسی کو مارا گیا وغیرہ۔لیکن عبدالحق نے ’’کسی سے‘‘ کی مثال مفعولی حالت میں دی ہے جبکہ یہ مثال ضمیر کی طوری حالت کے ذیل میں ہونی چاہیے تھی۔غالب کے یہاں ’’کسی سے‘‘ اور ’’کسی میں‘‘ کی مثالیں موجود ہیں، مگر یہ ’’کوئی‘‘ کی بدلی ہوئی صورتیں نہیں جیسے:

ڈالا نہ بے کسی نے کسی سے معاملہ
اپنے سے کھینچتا ہوں، خجالت ہی کیوں نہ ہو

ہم سخن تیشے نے فرہاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا بھی کسی میں ہو کمال اچھا ہے

بہرحال! ’’کوئی‘‘ سے ’’کسی‘‘ میں تبدیل ہونے والے ضمیرِ تنکیر کی مثالیں غالب کے یہاں مجھے نہیں مل سکیں۔

(۶) ضمیرِ اشارہ (Demonstrative Pronoun)

کسی شخص یا شے کی جانب اشارہ کرنے کے لیے جن ضمائر کا استعمال کیا جاتا ہے انھیں ضمیرِ اشارہ کہتے ہیں۔اشارہ اگر قریب کی چیز کے لیے ہو تو ’’یہ‘‘ اور دور کے لیے ہو تو ’’وہ‘‘ کا استعمال کیا جائے گا لیکن اگر دو چیزوں کا موازنہ مقصود ہو۔جیسے ’’یہ شراب ہے اور وہ تمبا کو، لیکن شراب کے مقابلے میں یہ تمبا کو کم مضر ہے‘‘، تو ایسی صورت میں بالعموم ضمیرِ اشارہ ’’وہ‘‘، ضمیرِ اشارہ ’’یہ‘‘ میں بدل جاتا ہے۔یعنی ضمیرِ اشارہ اولیٰ، اواخر میں تبدیل ہوجائے گا۔ان ضمیروں میں جنس اور تعداد کے لحاظ سے کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔یہی ضمیریں، ضمیرِ شخصی (غائب) کے لیے بھی استعمال ہوتی ہیں۔کبھی کبھی حرف ربط کی وجہ سے ’یہ‘ اِس سے اور ’وہ‘ اُس سے بدل جاتے ہیں اور تعداد کی وجہ سے ’اِس‘ اور ’اُس‘ بالترتیب ’اِن‘ اور ’اُن‘ میں تبدیل ہوجاتے ہیں۔غالب کے کلام میں ان ضمائر کا بھی استعمال ہوا ہے۔جیسے:

یہ نہ تھی ہماری قسمت ،کہ وصال یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے ،یہی انتظار ہوتا (یہ ضمیراشارہ)

ہے خبر گرم اُن کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا (اُن ضمیراشارہ)

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا (وہ ضمیراشارہ)

جاتی ہے کوئی کشمکش اندوہِ عشق کی
دل بھی اگر گیا تو وہی دل کادرد تھا (وہی ضمیراشارہ)

اُسے کون دیکھ سکتا کہ یگانہ ہے وہ یکتا
جو دوئی کی بو بھی ہوتی توکہیں دو چار ہوتا (اسے/وہ ضمیراشارہ)

ہم تھے مرنے کو کھڑے پاس نہ آیا ، نہ سہی
اخر اُس شوخ کے ترکش میں کوئی تیر بھی تھا (اُس ضمیراشارہ)

آئینہ کیوں نہ دوں،کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے (ایسا ضمیراشارہ)

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا (ایسی ضمیراشارہ)

مندرجۂ بالا آخری دوشعروں میں 'ایسا' اور 'ایسی' دونوں ضمیریں ضمیراشارہ ہیں۔لیکن غالب نے انھیں اس انداز سے استعمال کیا ہے کہ علم بیان کے مطابق ان پر 'اداۃ تشبیہہ کا گمان ہوتا ہے۔ہمارے کہنہ مشق شعرا کے یہاں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔جیسے حالی کہتے ہیں:

کنیز اور بانو تھیں آپس میں ایسی
زمانے میں ماں جائی بہنیں ہوں جیسی (حالی) (اداۃ تشبیہہ اورضمیراشارہ)

جب ستارہ طلوع ہوا دُم دار
دُم ہو ایسی کہ چھوٹتا ہو انار (اسمٰعیل میرٹھی) (اداۃ تشبیہہ اورضمیراشارہ)

غالب نے نحوی اصولوں کا خیال رکھتے ہوئے اپنے اشعار کے شعری اسلوب کو دلکش بنانے کے جتن کیے ہیں مثلاً انھوں نے 'یہ' اور 'وہ' دومتضاد ضمیروں کو اس طرح یکجا کر دیا ہے کہ دونوں ضمیری اشارے باہم مختلف المعنی ہونے کے آپس میں مل کر وحدت المعنی کا اظہار کرتے ہیں۔جیسے:

دہر میں نقشِ وفا وجہ تسلّی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

نثر کے لحاظ سے دوسرے مصرعے کی ترکیب کچھ اس طرح ہوگی ، 'یہ وہ لفظ ہے جو شرمندۂ معنی نہیں ہوا'۔اس مصرع میں 'یہ' اور 'وہ' ضمائر کے ارتباط سے مشارٌ الیہ لفظ (وفا) کی خوبی/وصف میں ایک قسم کا زور پیدا کیا گیا ہے۔ایسی تراکیب ان کے یہاں بالعموم معنی میں زور پیدا کرنے کے لیے استعمال کی گئی ہیں۔

باقی ماندہ ضمائر میں:

(۷) ضمیرِ تعظیمی کا ذکر شخصی ضمائر کے ذیل میں ہوا ہے۔تمام ضمائر کی حالتِ اضافی کے تحت مثالوں کے ساتھ

(۸) ضمیراضافی کوواضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

(۹) ضمیراضافی مشترکہ چونکہ ضمیر معکوس ہی کا حصہ ہے اور اس کا ذکر متعلقہ ضمیر معکوس میں ہو چکا ہے اس لیے یہاں اس کے اعادہ کی چنداں ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔

(۱۰) ضمیرمتعلق فعل (AdverbialPronoun)

ڈاکٹر عصمت جاوید نے 'نئی اردو قواعد' میں متعلق فعلی ضمیروں کی نشان دہی کی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''مندرجۂ ذیل ضمیریں متعلق فعل کے طور پر استعمال ہوتی ہیں:

زمانی: استفہامیہ،کب موصولہ:جب

مکانی: یہاں، اُدھر — مکانی: استفہامیہ، کدھر

طوری: یوں، ایسے — طوری: استفہامیہ، کیوں، کیسے

مذکورۂ بالا ضمیریں تاکید کے لیے بھی استعمال ہوتی ہیں (جیسے) ابھی (اب ہی)، کبھی (کب ہی)، جبھی (جب ہی)''

(''نئی اردو قواعد'' ڈاکٹر عصمت جاوید، دہلی، طبع دوم ۱۹۸۵ء، ص: ۶۲۔۶۱)

یاد رہے کہ ایسی تراکیب اسم، فعل یا ضمیر کے ساتھ حرف تخصیص 'ہی' کے ملنے ہی سے بنتی ہیں، البتہ ان تراکیب کی تشکیل کے ضمن میں بعض استثنیات کو ملحوظ خاطر رکھنا ہوگا۔ وہ یہ کہ حرف تخصیص 'ہی' کا ہائے ہوز بعض ضمائر سے بنی ترکیب میں محذوف ہوجاتا ہے، جیسے 'اس' سے بجائے 'اس ہی' کے 'اسی'؛ 'تجھ' سے بجائے 'تجھ ہی' کے 'تجھی' وغیرہ۔ بعض ضمائر کی اصل شکل 'ہی' لگنے کی وجہ سے تبدیل ہوجاتی ہے جیسے 'کہاں' سے 'کہیں'، 'وہاں' سے 'وہیں' علیٰ ہذا القیاس۔ غالب کے چند اشعار ان ضمائر کی مثالوں میں نقل کیے جاتے ہیں:

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ ''جاؤں کدھر کو میں'' (کدھر)

کب سے ہوں، کیا بتاؤں جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں (کب)

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں (کیوں)

نالہ جاتا تھا پرے عرش سے میرا اور اب
لب تک آتا ہے جو ایسا ہی رسا ہوتا ہے (ایسا)

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں (کیوں)

''غیر سے رات کیا بنی'' یہ جو کہا تو دیکھیے
سامنے آن بیٹھنا اور یہ دیکھنا کہ یوں (یوں)

درج بالا اشعار میں مقوس الفاظ متعلق فعلی ضمیریں ہیں۔ پہلے شعر کے مصرعۂ ثانی میں 'جاؤں کدھر کو میں' میں 'کدھر' ضمیر استفہامیہ مکانی ہے اور 'جانا' فعل سے نسبت کی بنا پر اس کا شمار متعلق فعل میں ہوگا۔ اس طرح مکانی اور عملی نسبتوں کے باعث لفظ 'کدھر' نحو کی زبان میں متعلق فعلی ضمیر استفہامیۂ مکانی کہلائے گا۔ دوسرے شعر میں ''کب'' وقت کے نشان گر کے طور پر استعمال ہوا ہے اور ''ہوں''، فعل ناقص ''ہونا'' کی صورت ہے۔ بہ ایں صورت لفظ 'کب'، فعل ناقص 'ہوں' (ہونا) کا متعلق فعل ہے اور طوالت زمانہ کا نشان گر بھی۔ تیسرے شعر میں لفظ ''کیوں'' بظاہر استفہامیہ نظر آرہا ہے مگر یہاں جواب مطلوب نہیں بلکہ یہاں ایک قسم کا انتباہ مقصود ہے۔ شاعر نے 'ذلیل ہونا' فعل سے 'ہونا' کو حذف کردیا۔ اس عمل سے لفظ کے معنی میں ارتکاز پیدا ہوگیا ہے۔ مذکورہ شعر کے مصرعۂ اولیٰ کے فقرۂ اول کو نثر میں یوں پڑھا جاسکتا ہے۔ 'آج کیوں ذلیل ہیں؟' اور 'آج ذلیل کیوں ہیں'۔ آپ محسوس کریں گے کہ 'ذلیل کیوں ہیں' کے برعکس 'کیوں ذلیل ہیں' میں زیادہ شدتِ معنی پوشیدہ ہیں۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ فعل، اسم یا ضمیر سے قبل متعلق فعل استعمال کیا جائے تو فعل کی معنوی شدت میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ غالب نے مذکورہ شعر میں 'کیوں' متعلق فعل کو فعل سے قبل استعمال کرکے انسانی ذلت وخواری کی وجوہ کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔ غالب نے 'کیوں' کو بطور متعلق فعل 'موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں؟' والی غزل میں باندھا ہے۔ اس مصرعے میں 'کیوں' استفہام انکاری کا وظیفہ انجام دیتا ہے لیکن ہر شعر میں اس کے لہجے کی سطح کے فرق سے 'کیوں' کے معنی میں تبدیلی واقع ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ سطور بالا میں درج، 'ہیں آج کیوں ذلیل' والے شعر میں ہم دیکھ چکے ہیں کہ 'کیوں' کے استعمال میں ایک قسم کی تنبیہ کا شائبہ پایا جاتا ہے لیکن 'غم سے نجات پائے کیوں' والے مصرعے میں متعلق فعل 'کیوں' سے لہجے کے سپاٹ پن کے ساتھ بے بسی نمایاں ہوتی ہے۔ یہاں 'پانا' فعل کی کیفیت 'کیوں' سے واضح ہوتی ہے، جو 'کیسے' کے معنی کو ظاہر کرتا ہے۔ 'نالہ

جاتا تھا پرے عرش' والے شعر میں ''ایسا'' نالے کا وصف بیان نہیں کر رہا ہے بلکہ نالے کی رسائی (جو فعل ہے) کی حالت کو واضح کر رہا ہے۔ اس اعتبار سے 'ایسا' یہاں متعلق فعل کی ضمیر کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ مندرجۂ بالا آخری شعر ''غیر سے رات کیا بنی'' میں بہ یک وقت چھے افعال، بننا (بنی)، کہنا (کہا) دیکھنا (دیکھیے) آنا (آن) بیٹھنا اور دیکھنا استعمال ہوئے ہیں۔ ان تمام افعال میں نحوی سطح پر متعلق فعل ''یوں'' صرف ''بننا'' سے نسبت رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ افعال کی اتنی بھیڑ میں ایک متعلق فعل کا ہونا معنوی پیچیدگی پیدا کر دیتا ہے۔ اس شعر کا مطلب یہ ہے کہ محبوب کے ساتھ رات کیسی گزری کے متعلق استفسار کرنے پر وہ نہایت برہم ہو کر سامنے آ کر تن کر بیٹھ گیا اور اپنے عمل سے یہ واضح کیا کہ 'رات یوں گزاری/ بنی' یعنی رقیب کے سامنے یوں بیٹھ کر گزاری۔ ان معنوں میں شعر میں 'یوں' بالراست 'بننا' فعل سے جڑ کر متعلق فعل ضمیری بن جاتا ہے۔

باب سوم

صفات غالب کی تحقیق

کلمۂ صفت ہمیشہ اسم کا تابع ہوتا ہے۔ وہ علاحدہ سے اپنے معنی کا اظہار نہیں کر سکتا۔ اگر ہم 'سفید' کہتے ہیں تو ہماری توجہ کسی بھی شے یا جنس کے رنگ کی طرف مبذول ہو سکتی ہے لیکن 'سفید گھوڑا' کہتے ہی اسم (گھوڑا) کی تحدید ہو جاتی ہے اور ایک خاص رنگ کے گھوڑے کا خیال/ تصور ذہن میں آ جاتا ہے۔ اکیلا کلمۂ صفت جب جملے میں استعمال ہوتا ہے تو وہ اسم ہی کہلاتا ہے، جیسے 'بڑوں' کا کہنا مانو۔ افریقہ میں سارے 'کالے' بسے ہیں۔ لیکن تمام کلمۂ صفات اسم نہیں ہوتے۔ دراصل صفت کے ذریعے اسم کی جس خصوصیت کا تصور ہمارے ذہن میں پیدا ہوتا ہے، وہ 'خصوصیت' صفت نہیں ہوتی جیسے لمبا آدمی، کالا گھوڑا، اونچا پہاڑ۔ ان میں بالترتیب لمبا سے لمبائی، کالا سے کالا پن اور اونچا سے اونچائی کا خیال ہی صفت کی نشان دہی کرتا ہے۔ نحوی اعتبار سے بعض صفات جملے میں خبر (Predicative) ہوتے ہیں اور بعض وصفی (Attributive)۔ جیسے کالا گھوڑا مارا گیا اور گھوڑا کالا ہے۔ پہلے جملے میں صفت 'کالا' اسم 'گھوڑا' کے ساتھ جڑی ہوئی ہے اور خبر بیان کر رہی ہے۔ جبکہ دوسرے جملے میں صفت 'کالا' فعل ناقص 'ہے' سے جڑی ہے اور گھوڑے کا وصف (رنگ) بیان کر رہی ہے (اسے صفت ذاتی کہتے ہیں)

کلام غلاب سے حوالے :

ع کاغذی ہے پیرہن، ہر پیکرِ تصویر کا

شاعر نے اس مصرعے میں پیکر تصویر کے پیرہن کی صفت بتائی ہے کہ وہ کاغذی ہے یعنی کاغذ کا بنا

ہوا ہے۔اس نحوی اصول کے مطابق یہ جملۂ خبریہ ہے جس میں پیرہن کے کاغذی ہونے کی خبر دی گئی ہے۔نحوی تقاضے کے تحت فعل ناقص جو جملے کے آخر میں آنا چاہیے تھا، درمیان میں آ گیا ہے۔صحیح جملہ اس طرح ترتیب پاتا ہے: ہر پیکر تصویر کا پیرہن کاغذی ہے۔شاعر نے حرف اضافت ’کا‘ کے مقام کو بھی بدل دیا ہے۔

گلیوں میں میری نعش کو کھینچے پھرو کہ میں
جاں دادۂ ہوائے سرِ رہ گزار تھا

اس شعر میں شاعر نے اپنی ذاتی صفت کا ذکر کیا ہے کہ چونکہ میں جان دادۂ ہوائے سر رہ گزار یعنی رہ گزار کے ماحول کو پسند کرنے والا ہوں اس لیے میری نعش کو گلیوں میں کھینچتے پھرو یہاں گلیوں کا دلدادہ میں (شاعر) کی صفت ہے جو اسم کے ساتھ ہی جڑی ہوئی ہے۔اس اعتبار سے قواعد کی زبان میں یہ صفت ذاتی کہلائے گی۔

مجموعی طور پر صفت کو تین قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔(۱) صفتِ ضمیری (۲) صفتِ وصفی [ذاتی/نسبتی] اور (۳) صفت عددی و مقداری (پیمائشی)

(۱) صفتِ ضمیری:

ضمیر شخصی اور ضمیرِ معکوس کے علاوہ تمام ضمائر کا استعمال صفت کی طرح ہوتا ہے۔جب یہ آزادانہ طور پر جملے میں آتے ہیں تو ضمیر کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور جب یہ اسم سے منسلک ہوتے ہیں تو صفت کہلاتے ہیں جیسے ’ملازم آیا؛ وہ باہر کھڑا ہے‘۔اس جملے میں ’وہ‘ ضمیر ہے جو ملازم (اسم) کی جگہ استعمال ہوا ہے۔لیکن جب ہم کہتے ہیں کہ ’وہ نوکر نہیں آیا‘ تو اب یہاں ’وہ‘ صفت کہلائے گا، کیونکہ ’وہ‘ ملازم (اسم) کی معنویت کو محدود کر دیتا ہے۔دوسری مثال: کوئی پکار رہا ہے۔ اور کوئی ملازم پکار رہا ہے۔پہلے جملے میں ’کوئی‘ ضمیر ہے اور دوسرے جملے میں ’کوئی‘ صفت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔

ضمیر شخصی اور ضمیر معکوس (میں، تم، آپ) ایسے کلمات ہیں جو اسم سے منسلک ہو کر اس

کے معنی کو محدود نہیں کرتے جیسے ’’میں، اسد اللہ خاں غالب اقرار کرتا ہوں‘‘۔اس جملے میں لفظ ’’میں‘ صفت کی مانند ’اسد اللہ خاں غالب‘ معنوی حیثیت کی تحدید نہیں کرتا۔بظاہر یہاں ’’میں‘ صفت کی طرح دکھائی دیتا ہے لیکن یہ باطن ’’اسد اللہ خاں غالب‘‘ کے ذریعے ’’میں‘‘ کی وضاحت ہوئی ہے۔یہاں یہ دونوں الفاظ صفت و موصوف نہیں ہیں۔اسی طرح ع دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے یہاں بھی ’’آپ اور اپنا‘‘ میں موصوف وصفت کی نسبت نہیں ہے۔

اردو میں میں، تو، آپ (تعظیمی)، یہ، وہ، جو، سو (متروک) کون، کیا، کوئی، سب، کچھ، ایک، دوسرا، کئی ایک، آپ (ضمیر معکوس) وغیرہ ضمائر ہیں۔ان میں سے بعض ایسے ہیں جن کی اشتقاقی صورتیں یوں بنتی ہیں۔مثلاً:

ضمائر	اشتقاقی صورت		
	(۱)	(۲)	(۳)
یہ	اِس	اِتنا	ایسا
وہ	اُس	اُتنا	ویسا
جو	جِس	جِتنا	جیسا
کون	کِس	کِتنا	کیسا

غالب کے یہاں ان تمام ضمائر کے بطور صفات استعمال کیے جانے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔جیسے:

ع یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا

مطلب ہوگا: یہ ہماری قسمت نہیں تھی کہ یار سے ملاقات ہوجاتی۔یہاں ’’یہ‘‘ قسمت کی صفت کے طور پر برتا گیا ہے۔یعنی ’’یہ قسمت‘‘ (ضمیر اشارہ ’یہ‘ بطور صفت)

ع وہ ہر اک بات پہ کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

اس مصرعے میں وہ، ہر اور اک تینوں الفاظ ضمائر کے فرائض انجام دے رہے ہیں۔ان کی وجہ سے

تین صفاتی ضمائر ایک اسم (بات) سے جڑ گئے ہیں؛ 'وہ بات'، 'ہر بات' اور 'اک بات'

ع جس قدر روح بناتی ہے جگر تشنۂ ناز

یہاں 'جگر تشنۂ ناز' کی صفت جس قدر کی ضمیری ترکیب ہے۔ یعنی روح نباتی جس قدر جگر تشنۂ ناز ہے۔

ع جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

یہاں بھی ضمیر موصولہ 'جس' دل کی صفت بیان کر رہا ہے۔ دوسرے فقرے میں 'وہ دل' کی ترکیب بھی صفت ضمیری ہے۔

ع آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

نثر کے مطابق یہاں 'کوئی آدمی' کے جزوی فقرے کی ترکیب درست تھی لیکن شاعر نے شعری نحو کے تقاضے کے مطابق اس صحیح ترکیب کو الٹ دیا ہے۔ اگرچہ یہ عیب ہے لیکن نحوی ساخت میں یہ عیب ہنر بن گیا ہے۔ اس تقلیب لفظی کے ذریعے شاعر نے اپنے وسوسے (پکڑے جانے) کو مستحکم بنانے کے جتن کیے ہیں۔

ع جو ہوا غرقۂ مے، بخت رسا رکھتا ہے

ع ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

مذکورۂ بالا دونوں مصرعوں میں 'جو' اور 'ایسا' صفات ضمیری ہیں۔ پہلی 'مے میں غرق ہونے والے کی صفت ہے تو دوسری 'تجھ سا' کی۔ یہ دونوں مصرعے نثری ساخت کو برقرار رکھے ہوئے ہیں۔

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

اس شعر کے پہلے مصرعے کی 'سب' اور 'کچھ' ضمیریں دوسرے مصرعے میں بیان کی گئی صورتوں کی صفت بیان کر رہی ہیں۔ یہاں 'کیا' استعجابی کیفیت کی غمازی کر رہا ہے۔

غالب کے کلام میں بعض ضمیریں ایسی بھی استعمال ہوئی ہیں جو بظاہر حروفِ استفہامیہ ہوتی ہیں لیکن اسم کے ساتھ جڑ کر صفت بن جاتی ہیں، جیسے کون شخص؟، کوئی بات، کیا بات ہے وغیرہ۔

قواعدی نقطۂ نظر سے غور کیا جائے تو منکشف ہوتا ہے کہ ''کون مے مرد افگن عشق کا حریف ہوتا ہے؟'' اس استفہامیہ جملے میں ''کون'' کا تعلق اسمِ 'حریف' سے ہونے کی وجہ سے، 'کون' یہاں صفت ضمیری ہے۔

کبھی کبھی متعلق فعل کا استعمال جملے میں صفت ضمیری کے طور پر بھی ہوتا ہے۔ جیسے 'مرنے سے اتنا کیوں ڈرتا ہے'۔ 'تجھے کتنا کہا جائے'۔ 'وہ ایسا دوڑا کہ دم تک نہیں لیا'۔ غالب کے یہاں ان کی مثالیں مل جاتی ہیں۔

ع مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

اس مصرعے میں فعل اور متعلق فعل کے نحوی دروبست میں تعقید کا پہلو در آیا ہے۔ قواعد کی رو سے پہلے متعلق فعل اور اس کے بعد فعل آتا ہے جیسے ''مجھ پر اتنی مشکلیں پڑیں'' یا ''مشکلیں مجھ پر اتنی پڑیں''۔ یہاں پہلی مثال سپاٹ نثر کی ہے اور دوسری انشا کی۔ ہر دو صورتوں میں متعلق فعل، فعل سے قبل ہی استعمال ہوا ہے لیکن غالب کے مصرعے میں مقام بدل دیے گئے ہیں۔ اس مصرعے میں مشکلیں صفت ہونے کے باوجود شاعر نے بطور اسم اس کا استعمال کیا ہے۔ پڑنا فعل اور 'اتنی' صفت ضمیری ہے لیکن فعل سے مل کر متعلقِ فعل ہے۔

ع نہ اتنا بُرّشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ

یہاں ''اتنا ناز فرماؤ'' کے فقرے میں 'ناز فرمانا' فعل اور 'اتنا' صفت ضمیری ہے لیکن فعل کے ساتھ جڑ کر اس نے متعلق فعل کی صورت اختیار کر لی ہے۔ اس ترکیب کے بیچ میں برشِ تیغ جفا کا ٹکڑا آ گیا ہے۔ نحوی اعتبار سے یہ جملے کا مبتدا ہے جو ضرورت شعری کی وجہ سے درمیان میں لایا گیا ہے۔ اس مصرعے کی نثر یوں ہوتی: ''(اپنی) جفا کی تیغ کی کاٹ پر اتنا ناز مت کرو۔'' اس طرح یہ منفی جملہ بھی ہے۔

(۲) صفتِ وصفی [ذاتی و نسبتی]

کسی شے یا شخص کے ذاتی اوصاف جس کلمے کے ذریعہ بیان کیے جاتے ہیں اسے

صفت وصفی کہتے ہیں۔ جیسے 'کولکتا بڑا شہر ہے۔لڑکا خوبصورت ہے۔ہنس مکھ بچہ،شریر بندر۔ کالا گھوڑا' وغیرہ۔صفت وصفی کی دو قسمیں صفت ذاتی اور صفت نسبتی ہیں۔نحوی تجزیے میں ان دونوں قسموں کو یکجا کر دیا گیا ہے۔صفت وصفی کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ جیسے:

(الف)صفتِ زمانی :نیا کپڑا (نیا) ، پُرانا مکان (پرانا)،تازہ سبزی (تازہ) باسی روٹی (باسی) قدیم کھنڈر(قدیم)موسمی پھل(موسمی) ،اگلا کھلاڑی(اگلا)، پچھلافوجی (پچھلا) ، دیرآشنا(دیر)،جلد باز(جلد) پہلا، بعد وغیرہ۔

(ب)صفتِ مکانی: لمبا قد، چوڑا سینہ،اونچا پہاڑ ، گہری ندی ،سیدھا پل ،ڈھلوان راستہ، ٹیڑھی سڑک، پتھریلی راہ، خاردار جھاڑی۔

مکانی نسبت کا اظہار کرنے کے لیے جو صفت استعمال کی جاتی ہے وہ صفت نسبتی کہلاتی ہے۔ یہ دراصل صفت ذاتی ہی کی ایک قسم ہے، جیسے: دہلوی، بنارسی ،عربی ،ایرانی، ہندوستانی، پہاڑی ،میدانی،جنگلی ،شہری، دیہاتی ،صحرائی ،زمینی ،آسمانی ،جنّتی ،جہنّمی ،قمری، آفتابی، خلائی، بحری، ساحلی، باہری، اندرونی وغیرہ۔

(ج) صفتِ ہیئتی : گول ،کروی ، چوکور، مسطح، ہموار ،سڈول ،منحنی ،نکیلا، چکنا ، کھردرا، سپاٹ، ٹھوس۔

(د) صفت رنگی: سانولا، مٹیالا، کالا، نیلا، سبز، زرد، سنہرا، بینگنی، کالا وغیرہ

(ہ) صفتِ حالت: دبلا، پتلا، نحیف، وزنی، ہلکا، گاڑھا، بےڈھب وغیرہ

(و) صفت وصفی : بھلا، بُرا، کریہہ، سچا، جھوٹا، ایمان دار، بے ایمان ،خوب صورت ، بدصورت، دھوکے باز، مخیر، گنہ گار، انصاف پسند، صالح ،قانع ،قوی، سمجھ دار، بےچین وغیرہ۔ان صفات کے علاوہ عربی فارسی کی ذاتی صفات بھی اردو میں مستعمل ہیں۔ جیسے :احمق ،زیرک ،شریف، ذلیل، پرہیز گار، بدکار۔

کبھی کبھی منفی صفات بیان کرنے کے لیے اصل لفظ سے قبل سابقہ لگا دیا جاتا ہے جیسے: لاریب، لامحدود، لاعلاج بےفکر، بےسُرا، بدوضع ، بدخلق، ان پڑھ، انجان، غیر ضروری، غیر اہم وغیرہ۔

غالب کے کلام میں مندرجۂ بالا صفات میں سے اکثر کا استعمال ہوا ہے۔ جیسے:

ع ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منھ پر رونق

ع ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق

لفظ ''رونق'' اگرچہ اسم مجرد ہے لیکن یہاں معشوق کو دیکھنے/معشوق کے مریض عاشق کے دیکھنے سے اس کے چہرے کا روشن یا بارونق ہو جانا مراد ہے، جو صفت ہے۔اسی طرح گھر کی رونق سے مُراد ہنگامے، چہل پہل کے سبب گھر کے ''بارونق ہو جانے کی طرف اشارہ ہے۔

ان دونوں مصرعوں میں اسم 'رونق' کا استعمال ہوا ہے۔لیکن ایک جگہ حرف ظرف 'پر' کے ساتھ یہ صفت آئی ہے تو دوسرے مصرع میں حرف اضافت 'کی' کے ساتھ یہ استعمال ہوئی۔

پہلے مصرعے میں یہ صفت تازگی ،طراوت، آب وتاب وغیرہ کے معنی میں آئی ہے تو دوسرے مصرعے میں اگرچہ یہاں گھر کی چہل پہل کا قرینہ تھا لیکن شاعر نے ہنگامے پر موقوف رونق کی بات کہی ہے لہٰذا یہاں گھر کی رونق سے مراد گھر کا خوش گوار ماحول سمجھنا چاہیے۔ یہاں دونوں مصرعوں میں لفظ 'رونق' صفت ہونے کے باوجود اسم مجرد کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ہم جانتے ہیں کہ بعض صفات اسم سے بھی بنتے ہیں جیسے 'جنگل' اسم عام ہے۔اس سے بنا لفظ 'جنگلی' اسم مجرد ہے اور اسی سے بنا لفظ 'جانگلو' صفت ہے۔ نیز 'رنگ' اسم ہے 'رنگیلا' اسم مجرد اور 'رنگین' صفت ہے۔ان مثالوں میں لفظ 'جانگلو' اور 'رنگین' صفاتِ ذاتی ہیں 'جنگلی' اور 'رنگیلا' اسم مجرد ہیں۔اسم مجرد اسم عام یا اسم خاص سے مل کر ہی صفت بنتا ہے جیسے جنگلی کبوتر، رنگیلا راجہ وغیرہ ان مثالوں میں جنگلی کی نسبت کبوتر سے اور رنگیلا کی نسبت راجہ سے قائم ہو جانے کی وجہ سے یہ اسمائے مجردہ، صفات میں بدل گئے ہیں۔غالب کے مذکورہ دونوں مصرعوں میں لفظ 'رونق' بھی اسم مجردہ ہے لیکن چہرے اور گھر سے اس کی نسبت قائم ہو جانے کی وجہ سے وہ ان مصرعوں میں صفت کا فریضہ انجام دے رہا ہے۔ایک اور معشوق کے ستم گر/ ظالم ہونے کی مثال دیکھیے:

تو دوست کسی کا بھی ، ستم گر نہ ہوا تھا
اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

اس شعر میں 'ستم گر' صفت ذاتی ہے۔اور شاعر کا مخاطب بھی وہی ہے اس لیے ستم گر یہاں منادیٰ ہے۔شعر کا عام فہم مطلب یہ ہے کہ 'اے ستم گر! تو کسی کا بھی دوست نہیں ہے۔تو اغیار پر وہ ظلم ڈھا رہا ہے جو مجھ پر کبھی نہیں ڈھائے تھے۔تو ستم گر نہ ہوتا، دوست ہوتا اگر غیر سے زیادہ مجھ پر ظلم کرتا/ مجھ پر زیادہ ظلم کرنے میں متوجہ رہتا۔ پہلے مصرعے میں یہاں جملے کی نحوی ساخت کچھ پیچیدہ ہوگئی ہے جس کی وجہ سے عام قاری کے لیے ابہام پیدا ہوسکتا ہے۔مصرعے میں 'نہ ہوا تھا تو کسی کا بھی دوست' یہ خبر ہے اور 'تو (اے) ستم گر' مبتدا ہے۔نحوی اعتبار سے جملے کا جز مبتدا پہلے اور خبر کا جز بعد میں آتا ہے لیکن شاعر نے ضرورت عروضی کے تحت ان کے مقامات بدل دیئے ہیں:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اِدھر ہوتا ، کاش کے مکاں اپنا

اس شعر میں 'منظر اک' کو 'ایک منظر' کے طور پر پڑھا جائے یعنی 'اک' کی نسبت منظر سے کر دی جائے تو 'اک' صفت عددی کہلائے گا۔اس کے برعکس 'اک' کی نسبت بلندی سے کر دی جائے تو اس صورت میں 'اک بلندی' کی ترکیب کی وجہ سے 'اک'، بلندی کے مبالغے کا مظہر ہوگا۔نحوی اعتبار سے یہاں 'اک' صفت عددی کے دونوں پہلو درست ہیں۔ہم اکثر اپنی بات میں مبالغہ پیدا کرنے کے لیے اس صفت عددی کا استعمال کرتے رہے ہیں جیسے 'ایک اچھا سا گھر'، وہ ایک ہونہار لڑکا ہے' وغیرہ۔اس معنی میں شعر کے معنی کے لفظی انسلاکات لفظ 'عرش' سے ہم رشتہ ہو جائیں گے کیونکہ لفظ عرش کا تصور ہمارے یہاں نہایت بلندی کے لیے ہے لیکن استعمال میں بعض اوقات یہ اسم مجرد کا فریضہ بھی انجام دیتے ہیں، جیسے: بلند پہاڑ کی ترکیب میں بلند صفت ہے۔اس کے برعکس پہاڑ کی بلندی میں 'بلندی' اسم مجرد بن گیا ہے۔'چوڑا دریا' میں چوڑا دریا کی صفت کے طور پر استعمال ہوا ہے لیکن 'دریا کی چوڑائی' میں چوڑائی اسم مجرد ہے۔ان مثالوں کی روشنی میں اگر ہم غالب کے مصرعے کا نحوی تجزیہ کرتے ہیں تو یہ چند باتیں ہمارے سامنے آتی ہیں:

(۱) اگر بلندی پر ایک منظر بنانے کی بات کی جائے تو بہ ایں صورت یہاں لفظ 'بلندی' اسم مجرد ظرفی' کے طور پر استعمال ہوگا۔ بلندی، ظرف اور منظر مظروف کہلائے گا۔(۲) اس کے برعکس منظر اک

بلندی پر بنانے کی بات کی جائے تو اک بلندی مبالغہ کے ساتھ منظر کی صفت قرار پائے گی۔(۳) دوسرے مصرعے میں مکان کی صفت یہ بتائی گئی ہے کہ وہ 'عرش سے ادھر ہوگا'۔ یہاں بھی صفت مکانی کا استعمال ہوا ہے:

کم نہیں وہ بھی خرابی میں ، پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں

غالب کے اس شعر میں دو صفتیں گھر اور دشت کے لیے بیان ہوئی ہیں۔دونوں صفاتِ مکانی ہیں۔غالب کا انداز یہاں چونکا دینے والا ہے۔شعر میں 'کم نہیں' کہہ کر گھر کی ویرانی اور خرابی کی زیادتی کا اظہار کیا گیا ہے اور 'وسعت معلوم' کے ذریعہ گھر کے کم کشادہ ہونے کی بات کہی گئی ہے۔ یعنی دونوں جگہ ابہام پیدا کیا گیا ہے۔شاعر کا خیال ہے کہ'' اس کے کم کشادہ اور تنگ گھر میں ویرانی اور خرابی صحرا جیسی ہے، اس لیے گھر کی اس وحشت زدگی سے گھبرا کر میں نے صحرا بسا لیا ، جہاں مجھے سکون و آرام مل رہا ہے اور گھر کی یاد نہیں آتی۔اسی خیال کو غالب نے نہایت آسان زبان میں ایک اور شعر میں ادا کر دیا ہے:

نقصاں نہیں جنوں میں بلا سے ہو گھر خراب
سو گز زمیں کے بدلے بیاباں گراں نہیں

بہر حال درج بالا شعر کا نحوی تجزیہ کرنے پر یہ واضح ہوتا ہے کہ اس میں گھر اور دشت دونوں کی صفت 'خرابی' ہے اسی طرح صحرا کی وسعت اس کی صفت ہے تو گھر کی تنگی (وسعت معلوم، کم وسیع ہونا) گھر کی صفت ہے۔ یہ دونوں صفات، صفاتِ مکانی کے ذیل میں آتی ہیں:

ایک عالم پہ ہیں طوفانی کیفیتِ فصل
موجۂ سبزۂ نو خیز سے تا موجِ شراب

اولاً اس شعر کے معنی پر غور کر لیا جائے۔شاعر کہتا ہے کہ فصل (موسمِ بہار/ برشگال) کی کیفیت (طرب و سرمستی) کی شدت کا اثر سارے عالم پر چھایا ہوا ہے۔اس کے زیرِ اثر نوخیز سبزہ اگ آیا ہے اور شراب کی موجیں جھوم رہی ہیں''۔سہا کے نزدیک فصل بہار نے سبزہ و شراب سب

پر کیفیت و رونق اور لطف پیدا کر دیئے ہیں۔ سہا فصل بہار کو عالم پر چھائی رونق کا محرک کہہ رہے ہیں لیکن طباطبائی کے یہاں شعر کی معنوی نوعیت میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ انھوں نے شعر کی تشریح یوں کی ہے: ''موجِ شراب و موجِ سبزہ نے کیفیتِ فصلِ بہار یعنی نشاط و طرب کا طوفان ایک عالم کے لیے اٹھایا ہے''۔ اس تشریح کی رو سے موجِ شراب اور موج سبزہ دونوں کیفیتِ فصل بہار کے محرک ہیں۔ سہا کی تشریح میں 'طوفانی کیفیتِ فصل' کی ترکیب میں 'طوفانی' کے معنی شدت اور زیادتی کے ہیں۔ حسرت نے 'طوفانی' کے معنی جوش و خروش کا اظہار کرنے والے بتائے ہیں جبکہ طباطبائی کے نزدیک اس ترکیب کے معنی کیفیت فصل بہار کا طوفان ہیں۔ غالب کے اکثر شارحین، مذکورہ شعر میں 'عالم' کے معنی 'جہان' لیتے ہیں جبکہ یہاں 'ڈھنگ، طور، طریقہ' بھی ہو سکتے ہیں۔ اس معنی میں شعر کی قرأت کی جائے تو اس کے معنوی ترشح میں اضافہ ہو جائے گا۔ اس صورت میں شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ ''فصل بہار کی کیفیت کی شدت نوخیز سبزے سے لے کر شراب کی موج تک سب پر ایک ڈھنگ پر محسوس ہو رہی ہے''۔

اس شعر میں ''نوخیز'' سبزے کی صفت ہے۔ اس کا شمار صفت زمانی میں ہوتا ہے۔ اس صفت سے سبزے کی عمر کے زمانے کا پتہ چلتا ہے یعنی سبزہ ابھی نیا نیا اگا ہے۔ شاعر نے پہلے مصرعے میں لفظ طوفانی کا استعمال کیا ہے اسی رعایت سے سبزۂ نو کے ساتھ موجہ (موج) کو لایا گیا ہے اور اسی مناسبت سے ترکیب اضافی میں 'ء' کا استعمال ہوا ہے یعنی موجۂ سبزۂ نو'۔ اس شعر کے پہلے مصرعے میں 'طوفانیِ کیفیتِ فصل' کی ترکیب بھی آئی ہے۔ اگر طوفانی کے معنی 'شدت' لیے جائیں تو ترکیب کے لحاظ سے 'شدت' اسمِ مجرد 'کیفیت' کی صفت بن جائے گی اور ترکیب کے معنی ہوں گے 'فصل کی کیفیت کی شدت'۔ اور اگر اسی معنی کی روشنی میں اضافتِ مقلوب کی طرز پر ''طوفانی کیفیت'' بغیر اضافت کے پڑھا جائے تو 'طوفانی' یہاں کیفیت (اسم مجرد) کی صفت بن جائے گی۔ طباطبائی نے 'طوفانی' کے معنی طوفان لیے ہیں جس کی وجہ سے ترکیب کی لفظی بیٹھک کچھ اس طرح ہوگی، 'فصل کی کیفیت کا طوفان'۔ اس کی نثری صورت 'طوفانی کیفیت' بھی ہو سکتی ہے۔ بہر حال! ان دونوں مذکورہ تراکیب میں صفت کا استعمال ہوا ہے جو نحوی تہوں کی پرتیں کھو

لنے کے بعد ہی منکشف ہوتی ہیں:

موجِ تبسم لبِ آلودۂ مِسی

میرے لیے تو تیغِ سیہ تاب ہو گئی

اس شعر کے پہلے مصرعے میں تمام تر اضافی تراکیب کا سلسلہ ہے۔ آخری فارسی ترکیب، لبِ آلودۂ مِسی اردو نثری فقرے 'مسی آلود لب' کا فارسی ترجمہ ہی ہے۔ یہاں جس کی صورت اضافتِ مقلوب کی سی ہے۔ اس ترکیب میں لب موصوف ہے اور مسی آلود، صفت۔ بہ ایں صورت مصرعے کے معنی ''مسی آلود لب کی مسکراہٹ کی موج'' ہوں گے۔ دوسرے مصرعے میں تیغِ سیہ تاب کی ترکیب میں 'تیغ' موصوف اور 'سیہ تاب' یعنی کالی چمک والی تیزاب آلودہ، صفت ہے۔ اس شعر کا نحویاتی تجزیہ کرنے پر پتہ چلتا ہے کہ (معشوق) کے لب ہائے آلودۂ مسی کا تبسم شاعر کے لیے تیغِ سیہ تاب بن گیا (اس شعر کی نثر نہیں کی جا سکتی) ہے پہلے مصرعے کے معنی 'موج' کے بغیر بھی اپنی معنویت قائم رکھے ہوئے ہیں۔ شاعر نے مسی آلود لب کے تبسم کو تیغ سیہ تاب سے تشبیہہ دی ہے۔ اس شعر کی خاص بات یہ ہے کہ اس کی ساخت نثری ساخت کے عین مطابق ہے، یعنی شعر کے دونوں مصرعوں کی شعری اکائیاں بلا کسی تغیر و تبدل کے زبانی اظہار کی مکمل اور مربوط نثری اکائیاں ہیں:

مضمحل ہو گئے قویٰ غالب

اب عناصر میں اعتدال کہاں

اس شعر میں قویٰ کے اضمحلال اور عناصر کے اعتدال کی بات کہی گئی ہے۔ گویا ان دونوں کے ذریعے قویٰ اور عناصر کی حالت / کیفیت کو بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے یہاں مضمحل ہونا قویٰ کی اور معتدل نہ ہونا عناصر کی صفات قرار پائے گی۔ روزمرہ کی گفتگو میں ہم اس طرح کے فقرے اکثر استعمال کرتے ہیں، جیسے ہٹّا کٹّا آدمی، دبلا پتلا جانور، نحیف و لاغر بزرگ وغیرہ۔ یہ صفت اکثر ذی روح اشیا کے لیے ہی استعمال کی جاتی ہے۔ بے جان اشیا کے لیے ان جگہوں پر ہئیتی صفت کا استعمال کیا جاتا ہے۔ غالب نے اپنی ضعف و کمزوری کا اظہار کئی اشعار

میں کیا ہے، جیسے:

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا میرے آگے

بے عشق عمر کٹ نہیں سکتی ہے اور یاں
طاقت بہ قدر لذتِ آزار بھی نہیں

گنجائشِ عداوتِ اغیار یک طرف
یہاں دِل میں ضعف سے ہوس یار بھی نہیں

ان اشعار میں ہاتھ کی بے جنبشی، دم دار آنکھیں، طاقتِ لذت آزار، گنجائشِ عداوت، ضعفِ دل وغیرہ ایسی صفاتی تراکیب ہیں جو اسمی بھی ہیں اور فعلی بھی۔ حقیقتِ حال یہ ہے کہ تینوں اشعار میں الفاظ کا دروبست ان کی نثری نحوی ساخت کو مجروح نہیں کرتا۔ (یعنی ان شعروں کی بھی نثر نہیں کی جاسکتی)

(۳) [الف] صفتِ عددی [ب] صفت مقداری (پیمائشی)

جس کلمہ یا لفظ سے اسم کی تعداد معلوم ہو اسے صفتِ عددی کہتے ہیں۔ صفتِ عددی کی تین اقسام ہیں۔ تعدادِ معینہ، تعدادِ غیر معینہ اور صفتِ مقداری۔

(الف) تعداد معینہ:

کسی شے کی ٹھیک تعداد جس صفت کے ذریعہ معلوم ہوتی ہے اسے صفت تعداد معینہ کہتے ہیں جیسے ایک مزدور، پچاس طلبہ، ہزار فوجی وغیرہ۔ تعداد معینہ کو پانچ اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

(۱) ناطق اعداد : جیسے ایک، دو، تین، چار، پانچ، چھے وغیرہ۔ ناطق اعداد کی بھی دو قسمیں ہیں:

[الف] اعداد کاملہ: جیسے ایک، دو، تین، چالیس، ہزار [ب] کسری اعداد: جیسے پاؤ، آدھا، پون،

سوا، ڈیڑھ، ساڑھے تین، ساڑھے بارہ، تہائی، چوتھائی وغیرہ ان اعداد کو دو طرح سے لکھا جاتا ہے۔ عددوں میں یعنی ۱، ۲، ۳، ۱۰، ۳۵، ۴۰۰ اور لفظوں میں یعنی ایک، دو، تین، دس، پینتیس، چار سو وغیرہ۔ یہ مکمل اعداد استخراجِ تاریخ میں نہایت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ غالب نے تاریخ نکالنے کے لیے ان کے استعمال کی نئی نئی صورتیں تلاش کی ہیں۔ مثلاً ایک کتاب کی تاریخ طبع وہ یوں بیان کرتے ہیں:

فکر تاریخ سال میں مجھ کو
ایک صورت نئی نظر آئی
ہند سے پہلے سات سات کے دو
دیے ناگاہ مجھ کو دِکھلائی
اور پھر ہندسہ تھا بارہ کا
با ہزاروں ہزار زیبائی
سال ہجری تو ہو گیا معلوم
بے شمول عبارت آرائی

(۱۲۷۷ھ)

اس استخراج تاریخ میں غالب نے اپنی بذلہ سنجی کو بھی پیش نظر رکھا ہے اور ۷۷ کے ہندسے سے چودہ معصومین اور ۱۲ کے ہندسے سے بارہ اماموں کی جانب مراجعت کو بحال رکھنے کی کوشش کی ہے۔ غالب کے اس قطعۂ تاریخ میں ۱۲۷۷ کا ہندسہ کتاب کے سال اشاعت کی صفت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ قطعے کے پہلے اور دوسرے شعر میں نحوی اعتبار سے تعقید وتعقیب کا عیب در آیا ہے۔ یعنی پہلے شعر کے مصرعۂ ثانی میں ''نئی صورت'' (صفت۔ موصوف) کی ترکیب کو الٹ کر ''صورت نئی'' کر دیا گیا ہے۔ دوسرے شعر کے مصرعۂ ثانی میں بھی یہی نحوی نقص دکھائی دیتا ہے۔ ہونا چاہیے تھا، 'ناگہاں مجھ کو دکھلائی دیے مگر ضرورت شعری کے تحت جملے کی صرفی اکائیوں کے ربط کو توڑ دیا گیا ہے۔ استخراج تاریخ کے علاوہ بھی غالب نے صفت عددی کا استعمال مختلف انداز

میں کیا ہے:

سنینِ عمر کے ستّر ہوئے شمار برس
بہت جیوں تو جیوں اور تین چار برس

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو
موجِ گل، موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب

طباطبائی اور سہا دونوں نے اس شعر میں 'چار موج' سے مراد چار موجیں لی ہیں اور 'چار' کو موج کی صفت عددی سمجھا ہے اور اس کی توضیح دوسرے مصرعے میں تلاش کی ہے۔ جبکہ یہاں 'چار موج' سے مراد گرداب یا بھنور ہے۔ اس معنی میں یہاں چار صفت عددی نہیں ہوگا۔

الجھتے ہو تم ، اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم سے شہر میں ہوں ایک دو تو کیوں کر ہو

تھک تھک کے ہر مقام پہ دو چار رہ گئے
تیرا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

مذکورۂ بالا دونوں اشعار میں صفت عدد معینہ کا استعمال ہوا ہے۔

[ب] کسری اعداد: مکمل عدد کے کسی حصے کی نشان دہی کرنے والے عدد کو کسری عدد کہتے ہیں جیسے آدھا، پاؤ، پون، سوا، ڈیڑھ، تہائی، چوتھائی وغیرہ۔ انھیں بھی لفظوں اور عددوں میں لکھا جاتا ہے۔ کسری اعداد کو عدد میں لکھنے کے مختلف طریقے ہیں۔ غالب کے کلام میں ان کسری اعداد کا بھی استعمال ہوا ہے۔ جیسے:

میری تنخواہ میں تہائی کا
ہو گیا ہے شریک ساہوکار

نامہ بر جلدی میں تیری، وہ جو تھی مطلب کی بات
خط میں آدھی ہو سکی ، تحریر آدھی رہ گئی

تہائی کو عدد میں لکھتے وقت ایک بٹا تین اور آدھے کے لیے ایک بٹا دو رقم کیا جاتا ہے۔ گھروں

میں یہ روایت اب معدوم ہوتی جا رہی ہے۔

(۲) اعداد تدریجی: جس صفت سے کسی چیز کی تعداد کی ترتیبی صورت سمجھ میں آ جائے، اسے صفت تدریجی کہتے ہیں، جیسے پہلا، دوسرا، تیسرا، چوتھا۔ چار کے بعد والے عدد کی تدریجی صورت کا اظہار کرنے کے لیے عدد کے آگے 'واں' لاحقہ جوڑا جاتا ہے، جیسے پانچواں، چھٹا یا چھٹواں، ساتواں، پچاسواں، ہزارواں وغیرہ۔ غالب نے اس ترتیبی عدد کا استعمال بھی کیا ہے:

تھی جنوری مہینے کی تاریخ تیرھویں
استادہ ہو گئے لبِ دریا پہ جب خیام

یہاں تاریخ موصوف اور تیرھویں صفت ہے۔ صفت و موصوف میں یہاں بھی تعقید کا عیب دکھائی دیتا ہے۔

(۳) اعداد اضافی: جس صفت سے موصوف شے کی تعداد کتنی گنا/ چند ہونے کا علم ہو اسے صفت اعداد اضافی کہتے ہیں۔ اصل عدد کے آگے 'گنا/ چند' لگا دینے سے اعداد اضافی کی شکل بنتی ہے جیسے دوگنا، تین گنا یا دو چند، سہ چند وغیرہ۔ کبھی کبھی ہندی قواعد کے تحت 'ہرا' لگا دینے سے بھی اضافی تعداد بنتی ہے جیسے اکہرا، دوہرا، تہرا، چوہرا وغیرہ غالب کے یہاں اس اضافی عدد کی مثال بھی مل جاتی ہے:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

یہاں 'ہر چند' کتنا ہی (چاہے جتنی) کے لیے استعمال ہوا ہے۔ گو دو چند، سہ چند کی طرح ہر چند بھی ایک ترکیب ہے لیکن اس ترکیب کا سابقہ 'ہر' بعض اوقات جزوی اعداد کی نشان دہی کے لیے استعمال ہوتا ہے، جیسے 'ہر چوتھا، ہر دسواں' وغیرہ۔

(۴) اعداد کلی: جس صفت سے تعداد کی کلیت واضح ہو اسے تعداد کلی کہتے ہیں۔ جیسے دسوں انگلیاں، چاروں پیر، لاکھوں کا لین دین، کروڑوں کی دولت۔ بعض اوقات استحکام خیال کی خاطر ان اعداد کو دہرایا جاتا ہے۔ جیسے پانچوں کے پانچوں بھاگ گئے۔ ساتوں کے ساتوں ڈوب گئے

۔ غالب نے تعدادِ کلی کے اظہار کے لیے مختلف انداز اپنائے ہیں۔ جیسے:

گنی ہیں سال کے رشتہ میں بیس بار گرہ
ابھی حساب میں باقی ہیں سو ہزار گرہ
کہا کہ چرخ پہ ہم نے گنی ہیں نوگرہیں
جویاں گنیں گے تو پاویں گے نو ہزار گرہ

یہاں چرخ میں نوگرہیں سے 'نوگرہ' یعنی نو سیارے مراد ہیں۔ 'گرہ' یعنی گانٹھ اور 'گرہ' یعنی سیارہ میں تجنیس تام ہے۔

(۵) اعداد جزوی: کل اعداد کے جزو کا اظہار کرنے کے لیے اس صفت کا استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے ہر پانچواں، ہر دسواں مرد،، ہر سولھواں آدمی، ہر بارھواں مہینہ وغیرہ۔ کبھی کبھی اس سابقے کی تکرار سے لازمیت کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ جیسے ہر ہر قدم پر، ہر ہر لمحے، ہر ہر آہٹ وغیرہ۔ غالب کے یہاں اس صفت عددی کی بھی مثالیں مل جاتی ہیں:

ہر ایک قطرے کے ساتھ آئے جو مَلَک وہ کہے
امیر کلب علی خاں جئیں ہزار برس

(ب) اعداد غیر معینہ:

جس صفت عددی سے کسی شے کی ٹھیک ٹھیک تعداد معلوم نہ ہو اسے اعداد غیر معینہ کہتے ہیں۔ جیسے ایک بہت، سب، کچھ، زیادہ، کم، فلاں وغیرہ۔ غیر معینہ عدد کے لحاظ سے صیغۂ جمع میں ہوتا ہے اور دیگر صفات کی طرح غیر معینہ صفت بھی اسم کے طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ بعض وقت یہ صفت مقداری کے تحت بھی استعمال ہوتی ہے۔ مثلاً:

(۱) [الف] ایک (۱) عدد کاملہ ہے لیکن اس کا استعمال بالعموم غیر معینہ پیمائش کے طور پر ہوتا ہے جیسے ایک دن کی بات ہے۔ ایک بادشاہ جنگل سے گزر رہا تھا۔ بچو! سنائیں تمھیں ایک کہانی، ایک تھا راجا ایک تھی رانی وغیرہ۔ اس معنی میں غالب کہتے ہیں:

اٹھا اک دن بگولا سا جو کچھ میں جوشِ وحشت میں
سراسیمہ پھرا گھبرا گیا تھا جی بیاباں سے

یہاں 'اک' غیر معینہ عدد ہے جو کسی خاص دن کی نشان دہی نہیں کرتا لیکن شعر کے مصرعۂ اولیٰ کی نحوی ترتیب میں تعقید و تعقیب کا عیب در آیا ہے۔ نحوی اعتبار سے نثر میں جملے کی معنوی اکائیاں کچھ یوں منسلک ہوتیں: ''اک دن میں جو کچھ جوشِ وحشت میں بگولا سا اٹھا'' یہاں پہلے مصرعے میں اک، سا اور کچھ تینوں غیر معینہ اعداد کی نشاندہی کرنے والی لفظیات استعمال ہوئی ہیں۔

[ب] ایک (۱) کبھی کبھی 'صرف' کے معنی میں متعلق فعل کا فریضہ ادا کرتا ہے، جیسے: ایک تمھارے ہی شکوے نے ہمیں آزردہ کر دیا۔ ایک آدھ بہانہ تلاش کرو۔ غالب کے یہاں اس کی مثال مل جاتی ہے:

شرم اک ادائے ناز ہے اپنے ہی سے سہی
ہیں کتنے بے حجاب کہ ہیں یوں حجاب میں

پہلے مصرع میں 'اک'، ادائے ناز فعل کا وصف بیان کرنے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ یعنی یہ متعلق فعل ہے اور 'صرف' کے معنی دیتا ہے۔ غالب نے 'اک' کا استعمال محض عدد کاملہ کے لیے بھی کیا ہے۔ جیسے:

ہے تیوری چڑھی ہوئی اندر نقاب کے
ہے اک شکن پڑی ہوئی طرف نقاب میں

یہاں 'اک شکن' کی ترکیب میں 'اک' صفت عددی ہے۔

[ج] ایک (۱) کے آگے 'ساں' /'سا' لاحقہ جوڑنے سے برابر کے معنی دیتا ہے جیسے: دونوں کی شکل ایک ساں / یکساں ہے۔ یہ حرف تشبیہ ہے اور صنعت تشبیہ میں اس کا استعمال 'جیسا' کے معنی کے لیے ہوتا ہے۔ کبھی 'تمام' یا 'بالکل' کے معنی کے لیے 'یک' کے آگے لاحقہ 'سر' لگا دیا جاتا ہے جیسے ''یکسر''۔ غالب نے عدد غیر معینہ کی نشاندہی کے لیے اس لفظ کا استعمال کیا ہے:

نقشِ سمِ سَمَند سے یکسر

بن گیا دشت دامن گل چیں

'یکسر' کی طرح سراسر، سرسری، سراسری بھی غیر معینہ اعداد کی نشاندہی کرنے والی لفظیات ہیں، غالب کے یہاں ان کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے:

رخ پہ دولھا کے جو گرمی سے پسینہ ٹپکا
ہے رگِ ابر گہر بار سراسر سہرا

(۲) بہت: یہ لفظ 'تھوڑا' اور 'کم' کی ضد ہے۔ غالب کے یہاں یہ غیر متعینہ عدد، اشیا یا جنس کی کثرت کی نشان دہی کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ مثلاً:

ع بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے
ع بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

'بہت' کے ساتھ 'سے' اور 'سارے' کا لاحقہ لگانے سے بھی کثرت کا گماں ہوتا ہے جیسے، بہت سے لڑکے یا بہت سارے افراد وغیرہ۔

(۳) کچھ: یہ ایسے غیر معینہ عدد کا نشان گر ہوتا ہے، جس کی جملوی اکائیوں کے تغیر و تبدل کی وجہ سے اپنی معنوی حیثیت متغیر ہو جاتی ہے۔ جیسے:

سب کہاں؟ کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

یہاں 'سب' کی ضد کے طور پر 'کچھ' کا استعمال ہوا ہے اور اس سے 'تھوڑے یا چند کے معنی نکلتے ہیں لیکن جیسے ہی جملے کی نحوی ساخت بدلتی ہے 'کچھ' کے معنی بھی بدل جاتے ہیں۔ جیسے:

کچھ تو پڑھیے کہ لوگ کہتے ہیں
آج غالب غزل سرا نہ ہوا

اور تبدیلیِ معنی کی یہ مثالیں بھی ملاحظہ ہوں:

جی ہی میں کچھ نہیں ہے ہمارے وگرنہ ہم
سر جائے یا رہے، نہ رہیں پر کہے بغیر

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں
ذکر میرا بہ بدی بھی اسے منظور نہیں
غیر کی بات بگڑ جائے تو کچھ دور نہیں
غالب کچھ اپنی سعی سے لہنا نہیں مجھے
خرمن جلے اگر نہ ملخ کھائے کشت کو

ان مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ غالب نے اس غیر معینہ صفاتی عدد (کچھ) سے جملے میں معنوی تغیر پیدا کرنے کی سعی فرمائی ہے مثلاً پہلے شعر میں کچھ کے معنی راز یا امر کے ہیں اسی معنی کا ایک شعر غالب کے یہاں اور ملتا ہے:

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

دوسرے شعر میں شک کے اظہار کے لیے کچھ کا استعمال ہوا ہے۔ تیسرے شعر میں 'کچھ' امکان کے معنی دیتا ہے اور چوتھے شعر میں بھی اس کے معنی امکان ہی ہیں۔ یہاں اس امر کا بھی خیال رکھا جانا چاہیے کہ بعض غیر متعینہ صفاتی اعداد صفت مقداری کے ذیل میں بھی آتے ہیں۔ ذیل میں اس کی وضاحت کی جائے گی۔

(۳)[ب] صفت مقداری:

جس طرح اعداد کے ذریعے اشیا کی تعداد کا تعین کرنے والی صفت کو صفت عددی کہتے ہیں، ٹھیک اسی طرح ناپ تول کے ذریعے کسی شے کی مقدار کا تعین کرنے والی صفت مقداری کہلاتی ہے۔ اشیا کی صحیح مقدار معلوم کرنے کے لیے بعض اوقات اسمائے اعداد بھی ان کے ساتھ جوڑ دیے جاتے ہیں جیسے چار کلو گھی، دو میٹر کپڑا، لیکن ناپ تول کے پیمانوں میں مقدار کا تعین کم، تھوڑا، اور، زیادہ، ذرا سا، سب، پورا بھر، جتنا، کتنا، معمولی، بہتیرا، وغیرہ الفاظ کے ذریعے ہی کیا

جاتا ہے ۔ان میں بعض الفاظ ایسے بھی ہیں جو اگر واحد عدد کے ساتھ آجائیں تو صفت مقداری کہلائیں گے اور صیغۂ جمع کے ساتھ آئیں تو غیر معینہ صفت عددی میں ان کا شمار ہوگا جیسے:

غیر معینہ صفت عددی	صفت مقداری
بہت لوگ	بہت پانی
سب بھیڑیں	سب جنگل
سارے شہر	سارا شہر
تمام/ پورے حصے	تمام/ پورا شہر (ہندی)

'تھوڑا، معمولی اور ذرا' یہ ایسی صفات ہیں جو صرف مقدار سے جڑی ہیں ،غیر معینہ عددی صفات میں ان کا استعمال نہیں ہوتا۔کبھی کبھی دو صفت مقدار ایک ساتھ آجاتے ہیں جیسے: بہت سارا کام نمٹ گیا۔تھوڑا بہت نقصان تو ہوگا۔کم زیادہ فاصلہ چار میل ہوگا۔بعض اوقات صفت مقداری متعلق فعل کا بھی کام کرتی ہے جیسے: ڈاکٹر کے بہت سمجھانے کے بعد بھی مریض نہیں مانا۔خط اور سیدھا کھینچو۔یہ مشورہ کچھ ایسا بُرا نہ تھا۔غالب کے یہاں ان میں سے اکثر صفات مقداری کا استعمال ہوا ہے جیسے:

'سب' ع ظاہر ہے تیرا حال سب ان پر کہے بغیر

اس مصرعے میں 'سب'، تمام یا سارا کا سارا کے لیے صفت مقداری کے طور پر استعمال ہوا ہے ۔نحوی اعتبار سے صفت، موصوف سے قبل آتی ہے جیسے: ''سب حال''، مگر شاعر نے موصوف کے بعد صفت کو جگہ دی ہے۔

'کیا کیا' ع فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے

یہاں تقاضے کے ہجوم/ زیادتی کے اظہار کے لیے 'کیا کیا' کا استعمال ہوا ہے اور 'اتنا' یعنی 'بہت زیادہ' کے معنی دیتا ہے۔

'کم' ع کم نہیں وہ بھی خرابی میں، پہ وسعت معلوم

'خرابی' اسم کیفیت ہے ۔اس کیفیت کو ناپا نہیں جاتا اور نہ عدد میں شمار کیا جاتا ہے، بس اس کے کم

زیادہ ہونے کا ایک اندازہ قائم کیا جا سکتا ہے ۔اس کے لیے 'کم' اور 'زیادہ' صفات مقداری کا استعمال کیا جاتا ہے جو ایک دوسرے کی ضد ہیں ۔شاعر گھر کی خرابی کے زیادہ ہونے کی وضاحت 'کم نہیں' اس منفی فقرے سے کر رہے ہیں جس کا متضاد فقرہ 'زیادہ ہے' اس بات کی نشان دہی کر رہا ہے کہ واقعی گھر کی خرابی زیادہ ہے۔منفی فقروں سے معنی کے مثبت پہلو اور مثبت فقروں سے منفی پہلو برآمد کرنا نحوی جادوگری سے کم نہیں۔

'قدر' یہ لفظ 'اندازہ' کے لیے بالفتح اور بفتح اول ودوم دونوں طرح درست ہے اور غالب نے صفت مقداری کے طور پر اسے دونوں طرح کے اعراب کے ساتھ لکھا ہے:

حال دل نہیں معلوم ،لیکن اس قدَر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈا ،تم نے بارہا پایا (بفتح اول ودوم)

ستائش گر ہے زاہد اس قدر ،جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

دلِ حسرت زدہ تھا مائدۂ لذّتِ درد
کام یاروں کا بقَدْرِ لب و دنداں نکلا (بالفتح وتسکین اوسط)

مذکورہ اشعار میں لفظ 'قدر' اندازے کے لیے استعمال کیا گیا ہے، جو صفت مقداری کے وظیفے میں داخل ہے۔ پہلے شعر کا نحوی لحاظ سے تجزیہ کرنے پر اس کی لفظیات کا نثری دروبست یوں سمجھ میں آتا ہے،''دل کے حال کا ہمیں اس قدر علم ہے کہ ہم نے اسے جب جب ڈھونڈنے کی کوشش کی، وہ تمھارے پاس ہی ملا۔ یہ ایں صورت 'اس قدر' کا موصوف معلوم بھی ہو سکتا ہے اور 'بار ہا ڈھونڈا اور بار ہا پایا' بھی ہو سکتا ہے۔نحوی اعتبار سے اس صفت مقداری کی مراجعت قاری کی صواب دید پر منحصر ہے۔

تیسرے شعر میں دل حسرت زدہ کے دستر خوان پر دوستوں کی لذتِ درد سے حسبِ ضرورت مزہ چکھنے کی بات کہی گئی ہے ۔ یہاں لذت کی غیر معینہ مقدار کے لیے بقدر کا استعمال ہوا ہے۔ 'کام' یہاں کھانے کا عمل بھی ہے اور 'تالو' کے معنی میں لب و دنداں میں رعایت لفظی بھی ہے۔

جسے طباطبائی نے لب و دنداں کا ضلع کہا ہے۔ غالب کے یہاں 'بقدر' سے بننے والی بہت سی تراکیب صفت مقداری کے لیے استعمال ہوئی ہیں مثلاً بقدر یک فضائے خندہ، بقدر یک نفس، بقدر حوصلۂ عشق وغیرہ۔

کلام غالب کے نحوی تجزیے سے ہم اس نتیجے پر پہنچ جاتے ہیں کہ نثری اعتبار سے لسانی اظہار کی ان اکائیوں کا در و بست، ان کے اشعار میں صفت مقداری کی معنویت کو واضح کر دیتا ہے۔ لسانی اظہار کی اکائیوں میں 'صفت' کے ذریعے ہم اسما اور اس کی اقسام کے تمام اوصاف کو بہ آسانی پہچان سکتے ہیں۔ غالب نے صفت کی ان خوبیوں کو صرفی اور نحوی سطح پر اپنے کلام میں آزمایا ہے۔

باب چہارم

غالب کا شعری تفاعل

فعل، عمل یا کام کو کہتے ہیں۔ فعل، عمل کی ترجمانی اپنے تمام صرفی لوازمات (زمانہ، ضمیر، جنس، طور اور تعداد) کے ساتھ کرتا ہے۔ قواعد کی رو سے 'فعل' کے ذریعے 'کرنا' اور 'ہونا' کا تصور اگرچہ قائم نہیں کیا جا سکتا لیکن اردو میں نحوی اعتبار سے فعل سے 'ہونے' کی حالت بھی واضح ہو جاتی ہے، جیسے 'کھیل شروع ہوا' اس جملے سے کام کے کرنے کا نہیں، کام کے ہونے کا تصور قائم ہوتا ہے۔ اس کے برعکس 'احمد نے شیر مارا'۔ اس جملے میں احمد 'فاعل' ہے کہ اس نے شیر کو مارا ہے۔ شیر 'مفعول' ہے، کیونکہ مارنے کا عمل اس پر کیا گیا ہے اور 'مارنا' فعل ہے۔ اس مثال میں فعل کے فاعل کی نشان دہی کر دی گئی ہے۔

ساختی اعتبار سے قواعد میں فعل کی تین قسمیں تسلیم کی گئی ہیں: (۱) فعل لازم (۲) فعل متعدی اور (۳) فعل ناقص۔ یہ تمام افعال مصدر سے بنتے ہیں۔ مصدر کو ہم فعل کا مخرج بھی کہہ سکتے ہیں۔ مصدر اصلاً ایسا لفظ ہے جس سے دوسرے لفظوں کا صدور عمل میں آتا ہے۔ اُردو فعل کے مصادر اپنی علامت 'نا' سے پہچانے جاتے ہیں۔ جیسے 'ڈر' سے ڈرنا، 'سمجھ' سے سمجھنا، 'بھڑک' سے بھڑکنا، 'کھا' سے کھانا، 'پی' سے پینا وغیرہ۔ ان مثالوں میں واوین کے الفاظ فعل ہیں جن سے کام کے ہونے/کرنے کا اظہار ہوتا ہے اور 'نا' لگا کر بنے ہوئے الفاظ مصادر ہیں۔ مصدر فعل کی وہ صورت ہوتی ہے جس سے وقت کا تعین نہیں کیا جا سکتا، بلکہ وقت کا تصور اس سے خارج ہوتا ہے۔ اس کے برعکس فعل اپنے تحرک/سکون کی حالت میں وقت کا مظہر ہوتا ہے۔ وقت/ زمانے کے بغیر

فعل واقع نہیں ہوتا۔

(۱) فعل لازم:

جس جملے میں فعل کا اثر صرف فاعل تک محدود رہے اسے فعل لازم کہتے ہیں۔ ایسے جملوں میں مفعول کا کوئی کردار اجاگر نہیں ہوتا مثلاً 'لڑکا سوتا ہے'۔ 'زید آیا'۔ 'گاڑی چلی گئی'۔ بعض جملوں میں فاعل بذاتِ خود کوئی ایسا عمل کرتا ہے جس کا اثر خود اس کی ذات پر ہوتا ہے، پھر بھی متعدی ہونے کی بجائے فعل لازم میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ جیسے 'زید خود کو سزا دے رہا ہے'۔ یہاں 'زید' فاعل ہے۔ سزا دینا فعل ہے۔ 'کو' علامت مفعولی ہے لیکن اس فعل کا اثر خود اس کی ذات پر ہو رہا ہے جو قواعد کے اعتبار سے مفعول کا فریضہ انجام دے رہا ہے۔ 'زید نے اپنے پیر پر کلھاڑی ماری'۔ اس جملے میں 'زید' فاعل ہے۔ 'نے' علامت فاعل، 'اپنے' اسم اضافی، 'پیر' اسم، 'پر' حرف ربط ظرفی ہے۔ 'کلھاڑی' اسم آلہ اور 'ماری' فعل ہے۔ ان مثالوں میں ''خود کو'' اور ''اپنے پیر'' دونوں مفعول کے ہم مقام ہونے کے باوجود یہاں نحوی اعتبار سے فعل لازم ہی کے جملے متصور کیے جائیں گے۔ غالب کے یہاں اس کی مثالیں مل سکتی ہیں۔

ان کے یہاں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں فعل لازم آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

ع وہ آئے گھر میں ہمارے ۔۔۔(وہ ہمارے گھر آئے)

ع خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس (تم بیمار کے پاس آئے)

دونوں جگہ فعل کا زمانہ ماضی مطلق ہے۔ 'وہ' اور 'تم' دونوں فاعل، ضمیر تعظیمی ہیں۔ 'آئے' فعل ہے۔ یاد رہے کہ 'فعل' ہمیشہ صرفی لوازمات (ضمائر، زمانہ، جنس، تعداد اور طور) کے مطابق اپنی اصلی حالت میں تغیر لاتا ہے جیسے: ''وہ گھر آیا''۔ (ماضی مطلق، واحد، مذکر، طورِ معروف)۔ ''وہ گھر آئی''۔ (ماضی مطلق، واحد، مؤنث، طورِ معروف) اس طرح صرفی لوازمات کی وجہ سے 'فعل' میں جو تغیر واقع ہوتا ہے، اسے نحوی تجزیے کے ذریعہ واضح کیا جا سکتا ہے۔

(۲) فعل متعدی:

فعل کا اثر جب عامل سے ہوتا ہوا معمول تک پہنچے، تو اسے فعل متعدی کہتے ہیں۔ جیسے: 'زید نے آم کھایا'۔ 'وہ خط لکھ رہا ہے'۔ پہلے جملے میں زید فاعل ہے، 'نے' علامت فاعلی، 'آم' مفعول اور 'کھایا' فعل ہے۔ دوسرے جملے میں 'وہ' فاعل، 'خط' مفعول، 'لکھ' فعل 'رہا' علامت استمرار اور 'ہے' فعل ناقص ہے۔ متعدی جملوں میں بالعموم فاعل اور مفعول دونوں کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ غالب کے یہاں بعض اشعار کی جملوی بنت کچھ اس طرح بھی ہوتی ہے کہ ان میں نحوی پیچیدگی کا احساس ہوتا ہے۔ جیسے:

ع یار لائے مری بالیں پہ اسے پر کس وقت

ع باغ میں مجھ کو نہ لے جا

ان مصرعوں میں 'یاروں کا اسے/اس کو بالیں پر لے آنا' اور کسی (غیر) کے ذریعے مجھ کو باغ میں لے جانا' دونوں جملوں میں مفعول حاضر دکھائی دیتا ہے مگر یہاں 'آنے' کے عمل کے برعکس 'لانے' کا عمل واضح طور پر نظر آ رہا ہے۔ یعنی 'وہ بالیں پر آیا' کی جگہ 'اسے بالیں پر لایا گیا' اور 'میں باغ میں آیا' کی جگہ 'مجھے باغ میں لے جانے' کی بات کہی گئی ہے۔ ان دونوں دونوں مصرعوں میں 'لانے اور لے جانے' کا عمل کسی کے ذریعے کیا گیا ہے اور یہ دونوں افعال ایک دوسرے کے ضد ہیں۔ پھر نحوی اعتبار سے اس کے استعمال سے مختلف معنوی پہلو بھی برامد ہوتے ہیں۔ جیسے:

(۱) 'یار اسے مری بالیں پر لائے۔'' مصرعے کی اس نثری ہیئت میں 'لائے' فعل 'لانا' مصدر کی ماضی مطلق کی ساخت ہے۔ چونکہ اسے (معشوق کو) یاروں کے ذریعے لایا گیا ہے، وہ خود نہیں آیا۔ یاروں کے ذریعے لانے کا عمل معشوق کے ساتھ کیا گیا ہے اس لیے یہاں فعل متعدی ہے۔ 'لانا' ایسا فعل لازم ہے جو افعال تعدیہ میں شامل نہیں یعنی جیسے چلنا سے چلانا۔ چلوانا، ڈرنا۔ ڈرانا۔ ڈروانا، کھانا۔ کھلانا۔ کھلوانا، دھونا۔ دھلانا۔ دھلوانا وغیرہ افعال متعدی، متعدی المتعدی اور متعدی بالواسطہ میں تبدیل ہو سکتے ہیں۔ غالب کے یہاں افعال تعدیہ کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے: ؎

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخمِ سوزن میں نہیں

اس شعر میں ''سلوانا''، فعل لازم سینا کا متعدی بالواسطہ ہے۔یعنی سینا فعل متعدی، سلانا متعدی المتعدی اور سلوانا متعدی بالواسطہ ہے۔فعل لازم سے متعدی اور متعدی المتعدی نیز متعدی بالواسطہ بنانے کی وجہ سے یہاں سلانے کے کام کو انجام دینے کے لیے ایک واسطہ بیچ میں آ گیا ہے یعنی زخم سلوانے کے لیے شاعر کو کسی واسطے کی ضرورت پڑی ہے۔غالب کے درج ذیل شعر میں فعل متعدی المتعدی کا استعمال بھی خوب ہے:

گو واں نہیں پہ واں کے نکالے ہوئے تو ہیں
کعبے سے ان بتوں کو بھی نسبت ہے دور کی

یہاں 'نکالے ہوئے' کی ترکیب بتوں کی صفت کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔فعل کی اس ہیئت کو ''حالیہ تمام'' کہا جاتا ہے۔جیسے نکالے ہوئے بت، گرتی دیوار، ہنستا بچہ، اُبلتا پانی۔

(۲) 'باغ میں مجھ کو نہ لے جا'۔غالب کے مصرعے کا یہ جز وانکاری رمنفی جملہ بن گیا ہے۔اس میں ''لے جانا''، مرکب فعل ہے جو 'لینا اور جانا' دو مصادر سے مل کر بنا ہے۔اس مرکب فعل میں 'لے'، 'لینا' سے بنا امر کا صیغہ ہے۔اس مصدر سے بنے مشتقات میں لے چلنا یعنی لے کر چلنا، لے جانا یعنی لے کر جانا،، لے آنا یعنی لے کر آنا، لیے پھرنا یعنی لے کر پھرنا، لے اڑنا یعنی لے کر بھاگ جانا، لے آنا یعنی لے کر آنا، اٹھالانا یعنی اٹھا کر لانا، ایسی تراکیب ہیں جن میں کلمۂ تمیز 'کر' محذوف ہے۔جس کی وجہ سے مفرد جملے میں دو فعل یکجا دکھائی دیتے ہیں جملے میں پہلے فعل کی ایسی حالت کو 'حالیہ معطوفہ کہتے ہیں۔غالب کے مذکورہ مصرعے میں 'لے جا' کی ترکیب میں 'لے' حالیہ معطوفہ کے ذیل میں آئے گا۔اردو شاعری میں اس قسم کے حالیہ معطوفہ کا استعمال اکثر ہوتا رہا ہے۔جیسے:

آئینہ دیکھ، اپنا سا منھ لے کے رہ گئے (دیکھ کر، لے کے [کر])
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا غالبؔ

ہوا میرے جنوں کی لے اڑے گی تیری بگھی کو (لے کر اڑنا)
لگا دے چوکڑی اے بت غزالِ وحشت دل کی منیرؔ
ترے مجنوں تو بیکاری میں بھی با کار رہتے ہیں (لے کر بیٹھنا)
تھکے جب کوچہ گردی سے تو لے بیٹھے گریباں کو جلیلؔ
مے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے (لے کر بیٹھنا)
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی غالبؔ

ان تمام اشعار میں ''لینا''، فعل 'حالیہ معطوفہ' کے ذیل میں آتا ہے چونکہ اس ترکیب میں دو فعل جڑواں ہوتے ہیں، ان میں دوسرا فعل بالعموم مرکب فعل گردانا جاتا ہے لیکن بعض اوقات یہ امدادی فعل بھی ہو سکتے ہیں۔جیسے:

گھر جب بنا لیا ترے در پر کہے بغیر
جانے گا اب بھی تو نہ مرا گھر کہے بغیر

اس شعر میں 'بنالیا' فعل کی ترکیب آئی ہے جو 'بنانا' اور 'لینا' دو افعال سے مل کر بنی ہے۔بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ ''لینا'' کے سہارے بنانے کے عمل پر زور دیا جا رہا ہے، اس صورت میں 'لینا' فعل مرکب کا ایک جز قرار پائے گا اور فعل اصلی میں اس کا شمار ہوگا لیکن یہاں گھر بنانے کے عمل کی تکمیل کی صورت میں 'لینا' کا استعمال ہوا ہے اور ''چکنا'' کے معنی دے رہا ہے۔بہ ایں صورت یہاں 'لینا' امدادی فعل کا فریضہ ادا کرتا ہوا محسوس ہو رہا ہے۔کبھی کبھی دو متضاد افعال ایک دوسرے کے ترکیبی عوامل بن کر ایک دوسرے کے لیے امدادی فعل بھی بن جاتے ہیں، جیسے ''لے دینا اور دے لینا''۔ایسے افعال کبھی کبھی روزمرہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، جیسے جانا آنا، آنا جانا، 'لین دین'۔غالب کے یہاں فعل سے بنے اس روزمرہ کا استعمال ہوا ہے:

میرا اپنا جدا معاملہ ہے
اور کے لین دین سے کیا کام

بعض متعدی افعال اپنی متعدی بالواسطہ اور متعدی المتعدی صورت میں اپنے معنی تبدیل کر دیتے

ہیں، جیسے بولنا سے بلانا اور بلوانا میں معنوی تغیر بہ آسانی پہچانا جاسکتا ہے۔ غالب کو شاید اس قسم کی تبدیل کا احساس تھا۔ اپنے ایک شعر میں انھوں نے اس کی وضاحت کردی ہے:

کٹے تو شب کہیں ، کاٹے تو سانپ کہلاوے
کوئی بتاؤ کہ وہ زلفِ خم بہ خم کیا ہے

یہاں شب کا کاٹنا اور سانپ کا کاٹنا دو الگ الگ معنی کے حامل الفاظ ہیں۔ شب کاٹنا یعنی رات گزارنا اور سانپ کا کاٹنا یعنی سانپ کا ڈسنا یہ دونوں معنی ایک فعل 'کٹنا' کی متعدی المتعدی شکل میں بدلنے کی وجہ سے ہوئے ہیں۔

فعل متعدی کی طوری حالت دو طرح کی ہوتی ہے، معروف اور مجہول۔ اگر فعل کا فاعل معلوم ہو تو وہ طور معروف کہلائے گا اور اگر فاعل کے بغیر عمل کی نشان دہی ہو رہی ہے تو وہ فعل مجہول ہوگا۔ جیسے، ''شیر، بیل کو مارتا ہے''۔ یہ جملہ حال مطلق معروف ہے۔ اسے طور مجہول میں یوں بدلا جاسکتا ہے: ''بیل کو مارا جاتا ہے''۔ اس مثال کے پہلے جملے میں، شیر فاعل ہے بیل مفعول مارنا فعل اور ہے فعل ناقص ہے۔ لیکن دوسرے جملے میں فاعل کی نشان دہی نہیں کی گئی اس لیے یہاں 'مارا جاتا'، فعل مجہول ہے۔ ایسے جملوں کی گردان ہر زمانے کی بنائی جاسکتی ہے۔ جیسے 'بیل کو مارا جا رہا ہے، بیل کو مارا جا رہا تھا، بیل کو مارا جائے گا، بیل کو مارا جا رہا ہوگا وغیرہ۔

اردو افعال میں بعض ایسے بھی ہیں جن میں املا کی معمولی تبدیلی کی وجہ سے معنوی اور طوری اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔ جیسے لوٹنا اور لُٹنا، پیٹنا اور پِٹنا، تولنا اور تُلنا، بانٹنا اور بٹنا وغیرہ۔ غالب کے یہاں ان کی مثالیں بہ آسانی تلاشی جاسکتی ہیں:

نہ لُٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

یعنی دن کو میں لوٹا نہ گیا ہوتا تو رات کو بے خبر نہ سوتا۔ اس مصرعے میں لوٹنے والے فاعل کا کہیں ذکر نہیں، چونکہ فاعل مجہول ہے اس لیے یہ فعل مجہول کہلائے گا۔ شاعر نے اس فعل کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ فعل مجہول، معروف نظر آنے لگتا ہے۔ اب یہ شعر ملاحظہ ہو:

ہے ایک تیر جس میں دونوں چھدے پڑے ہیں
وہ دن گئے ،کہ اپنا دل سے جگر جدا تھا

اس شعر میں غالب نے دل و جگر کے ایک تیر میں چھدے پڑے ہونے کی بات کہی ہے مگر چھیدنے کا کام کرنے والے کا پتہ نہیں۔ بعض ناقدین چھیدنے والا یعنی فاعل تیر کو کہیں گے۔ لیکن یہ تو اسم آلہ ہے، تیر چلانے والے کا یہاں پتہ نہیں اس لیے چھدنا یہاں فعل مجہول ہے۔

(۳) فعل ناقص: فعل میں عمل کے دائرۂ کار کے دو بنیادی عوامل ہیں ایک کام کا کرنا اور دوسرا کام کا ہونا۔ کام کے ہونے کی ترجمانی کرنے والا کلمہ فعل ناقص کہلاتا ہے۔ اس کی اصل شکل تو ''ہو' ہے جس سے 'ہوں'، ہیں، ہے، ہوا، ہوئی، ہوئے، تھا، تھی، تھے، تھیں، ہوگی، ہوں گی، ہوں گے وغیرہ شکلیں نحوی قواعد کے مطابق بنتی ہیں۔ یہ تمام ناقص افعال بذات خود کسی کام کی مکمل ترجمانی بغیر دیگر اجزائے کلام کے، تنہا نہیں کرتے۔ انھیں ان اجزا کے سہارے کی ضرورت ہوتی ہے لیکن کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے جب فعل ناقص ''ہے'' کو موجود کے معنی میں استعمال کرنے پر فعل کے پورے معنی دیتا ہے مثلاً ''خدا ہے''۔ غالب کے کلام میں اس نوع کا ایک شعر ملتا ہے:

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چند کہیں کہ ''ہے'' نہیں ہے

پہلا واوین کا 'ہے' موجودگی کو مکمل معنی کے ساتھ ثابت کر رہا ہے اور دوسرا ''نہیں ہے'' اس کے متضاد منفی معنی بتا رہا ہے۔ شعر میں 'ہے' فعل لازم اور فعل ناقص دونوں طرح استعمال ہوا ہے۔ پہلا 'ہے' فعل لازم ہے اور دوسرا ناقص۔ 'ہے' دراصل ''ہونا'' فعل کے استعمال کی نحوی صورت ہے۔ 'ہونا' کی نحوی صورتیں سمجھنے میں اکثر مغالطہ پیدا کر دیتی ہیں مثلاً اس فعل سے بنا لفظ 'ہُوں' [الٹے ضمے/پیش کے ساتھ] اقرار و اقبال کے معنی میں 'ہاں' کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ (یہ ''ہوں'' ہنکارے کی آواز نہیں) فعل کی یہ صورت مضارع کے علاوہ زمانۂ حال مطلق، ناتمام، حال احتمالی میں متکلم واحد کے ساتھ پیش آتی ہے مثلاً: ''میں نے قتل کیا ہے''۔ اور ''میں قاتل ہوں''۔ یہاں پہلے جملے میں کام کے کرنے کا تذکرہ ہے اور دوسرا جملہ کام کے ہونے کی خبر دے رہا ہے۔ پہلے

جملے میں کام (قتل) کی نشان دہی کردی گئی ہے جبکہ دوسرے جملے میں 'کام' یعنی قتل کا ذکر نہیں لیکن فاعل کا اعترافِ عمل ضرور ہے۔اب غالب کا یہ مصرعے بطور مثال ملاحظہ ہو:

ع کافر ہوں گر نہ ملتی ہو راحت عذاب میں

(کافر ہوں، فقرۂ اقراریہ، واحد، مذکر، حال مطلق)

یہاں ''ہو''، راحت ملنے کے عمل کے ہونے کی نشان دہی کرتا ہے اور 'ہوں' کافر ہونے کا اقرار ہے۔ دونوں فقرے حال مطلق کے صیغے ہیں۔اس مصرعے کی جملوی ترکیب میں 'ہو' اور 'ہوں' کا دروبست نحوی اعتبار سے معنی کے مختلف گوشے کھولتا ہے۔مصرعے کی نثر یوں ہوگی۔''اگر عذاب میں راحت نہ ملتی ہو تو (میں) کافر ہوں۔'' یہ تمیزی جملۂ شرطیہ ہے۔(میں) کافر ہوں۔اصل جملہ ہے اور 'اگر عذاب میں راحت نہ ملتی ہو' تابع تمیزی جملہ ہے جس سے شرط کا پہلو واضح ہو رہا ہے۔ 'ہوں' فعل ناقص ہے اور 'راحت نہ ملتی ہو' میں 'ہو' بھی فعل ناقص ہے لیکن 'ہوں' میں اقرار کے معنی پوشیدہ ہیں اور 'ہو'، عذاب میں راحت ہونے/ملنے کے اثر کو ثابت کر رہا ہے۔

ع پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں

(پیتا ہوں، اقراریہ، واحد متکلم، مذکر، حال مطلق)

ع ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں

(پوچھتا ہوں۔واحد متکلم، مذکر، حال مطلق)

ع کیا جانتا نہیں ہوں تمھاری کمر کو میں

(استفہامیہ اقراری، واحد متکلم، حال مطلق)

'ہوں' کی یہ صورت پہلے دو مصرعوں میں اعترافِ عمل کی مثبت صورت ہے جبکہ تیسرے مصرعے میں استفہام اقراری کے ذریعہ منفی جملے کو اثبات میں بدل دیا گیا ہے۔غالب کی ایک غزل میں 'ہوں' سے قبل حرفِ نفی 'نہیں' لگا کر اپنی منفی حالت کو بیان کیا ہے جیسے: 'در پر نہیں ہوں میں، پتھر نہیں ہوں میں، کافر نہیں ہوں میں، کمتر نہیں ہوں میں، نوکر نہیں ہوں میں۔' یہاں تمام جگہ ''ہوں'' واوِ معروف کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔

قواعد کی کتب میں زبان میں استعمال ہونے والے فعل ناقص ''ہوں'' کی طرح فعل لازم کی ایک صورت ضمۂ مجہولہ کے ساتھ ''ہوُں'' کی بھی ہے جسے بالعموم موجودگی کی حالت بیان کرنے کے لیے صیغۂ جمع کے ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔''ہوُں'' کی یہ اشتقاقی صورت ''ہونا'' فعل لازم سے بنی ہے، فعل ناقص ''ہو'' سے نہیں۔غالب کے یہاں اس کی بھی مثالیں پائی جاتی ہیں۔ایک رباعی میں وہ کہتے ہیں:

اس رشتے میں لاکھ تار ہُوں بلکہ سوا
اتنے ہی برس شمار ہوں بلکہ سوا
ہر سیکڑے کو ایک گرہ فرض کریں
ایسی گرہیں ہزار ہوں بلکہ سوا

اس رباعی میں استقبالِ تمنائی کا اظہار فعل اصلی ''ہونا'' کی اشتقاقی صورت ''ہوُں'' کے ذریعہ کیا گیا ہے۔واو مجہول سے قواعد کی زبان میں اسے مضارع کا صیغہ کہتے ہیں۔یہ ایسا فعل ہوتا ہے جس میں حال اور مستقبل دونوں زمانے جمع ہو سکتے ہیں۔معنوی لحاظ سے جس کی ایک صورت ''رہیں'' میں بھی دکھائی دیتی ہے مثلاً: اس رشتے میں لاکھ ہی نہیں اس کے سوا بھی تار رہیں۔ایسی گرہیں ہزار ہی نہیں، اس کے سوا بھی رہیں۔یہاں ''سوا'' زیادتی/کثرت کے لیے استعمال ہوا ہے۔ایک قصیدے میں وہ کہتے ہیں:

تین تیوہار اور ایسے خوب
جمع ہرگز ہوئے نہ ہوں گے کہیں

اس شعر میں 'جمع' اسم جمع ہے اور 'ہونا' فعل اصلی۔ان دونوں کے جڑنے سے 'جمع ہونا' مرکب فعل بن گیا ہے۔شاعر تین تیوہاروں کے یکجا آنے کی بات کہہ رہا ہے کہ ایسے تیوہار نہ کبھی جمع ہوئے، نہ ہوں گے۔نحوی لحاظ سے 'جمع ہوئے' ماضی مطلق کا فقرہ ہے اور 'جمع نہ ہوں گے' کے فقرے سے زمانۂ مستقبل کی نشان دہی ہوتی ہے۔اس دوسرے فقرے میں فعل نفی ہونے کی وجہ سے یہ منفی فقرہ بن گیا ہے۔یہاں ''ہوں'' اصلی فعل ہونا کی شکل ہے۔

میر انشا اُللہ خاں انشا نے اپنی کتاب 'دریائے لطافت' میں درج بالا مثالوں کے علاوہ بعض دیگر افعال ناقص کی بھی نشان دہی کی ہے۔ان میں ہوا، ہوگیا، بنا، ٹھہرا، نکلا، بن گیا، واقع ہوا ،نکل پڑا، ٹھہر گیا وغیرہ شامل ہیں۔مولوی عبدالحق نے لگنا، پڑنا، ہوجانا، بن جانا، معلوم ہونا، دکھائی دینا ،نظر آنا کو بھی فعل ناقص میں شمار کیا ہے۔غالب کے کلام میں اکثر جگہ ان افعال کا استعمال نظر آتا ہے۔

خط جو رخ پر جا نشینِ ہالۂ مہ ہو گیا
ہالہ دودِ شعلۂ جوّالہ مہ ہو گیا (ہوگیا فعل ناقص)

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا (ہوا فعل ناقص)

شوق ہر رنگ رقیب سرو ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا (نکلا فعل ناقص)

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہوجانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہوجانا (ہوجانا فعل ناقص)

انشا اور مولوی عبدالحق دونوں نے اپنی کتابوں میں انھیں افعال ناقص میں شمار کیا ہے۔

(بحوالہ: دریاے لطافت، ص ۲۴۳ اور اردو صرف ونحو، ص ۴۹)

نحوی اعتبار سے جملے کی ساخت میں فعل ناقص کی نشست جملے کے آخر میں ہوتی ہے۔ جیسے، میں تیرے در پر دائم پڑا ہوا نہیں ہوں لیکن غالب نے قوافی وردائف کے نباہ کے لیے فعل ناقص اور جملے کی دیگر نحوی اکائیوں کی نشستوں میں تغیر وتبدل کو روا رکھا ہے۔یہ تغیرات اگرچہ قواعد کی رو سے درست نہیں لیکن غالب نے انھیں اس احتیاط کے ساتھ استعمال کیا ہے کہ اس سے شاعر کے اظہار منشا میں مستحکم جوش و ولولہ دکھائی دیتا ہے۔غالب کی 'نہیں ہوں میں' ردیف والی غزل میں شاعر کے تیور دیدنی ہیں:

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے ؟
لعل و زمرد و زر و گوہر نہیں ہوں میں

ان اشعار میں اگر فعل ناقص 'ہوں' کو نثری نشست کے مطابق آخر میں رکھا جاتا تو اپنی انا کو منوانے کا جذبہ ٹھنڈا پڑ جاتا۔یہ پوری غزل غالب کی نرگسیت اور انانیت کی غمازی کر رہی ہے۔اس غزل میں شاعر نے اپنی انا کو ٹھیس پہنچانے والے واقعات اور حالات پر اپنی خجالت اور جھنجھلاہٹ کا بھی اظہار کیا ہے لیکن اس اعتراف کے ساتھ کہ یہ سلوک میرے مرتبے کے شایان شان نہیں ہیں۔اس لیے وہ منفی استفہامیہ لہجہ اختیار کرتے ہیں۔

کلام غالب میں مشابہ افعال کا بھی اشعار میں استعمال کیا گیا ہے۔ان افعال کی تین قسمیں ہیں۔اسم فاعل، اسم مفعول اور اسم حالیہ۔یعنی کام کرنے والا، کام سہنے والا اور فاعل ومفعول کی حالت کو ظاہر کرنے والا۔قواعد کے اعتبار سے ان کے بنانے کے چند اصول بھی ہیں، جیسے مصدر کے آخری الف کو ہٹا کر 'والا' بڑھا دینے سے بننے والی ترکیب، مثلاً گانا سے گانے والا، آنا سے آنے والا، جانا سے جانے والا وغیرہ۔یہ تمام مثالیں اسم فاعل کی ہیں۔ ماضی مطلق کے آگے 'ہوا' بڑھا دینے سے اسم مفعول بنتا ہے۔جیسے پڑا ہوا، گھرا ہوا، دھلا ہوا، جلا ہوا وغیرہ۔مصدر کا آخری الف ہٹا کر اس کی جگہ 'تا' یا 'تا ہوا' بڑھا دینے سے اسم حالیہ بنتا ہے جیسے ہنسنا سے ہنستا ہوا، رونا سے روتا ہوا ،تیرنا سے تیرتا ہوا وغیرہ اس قسم کے مشابہ فعل ترا کیب کے بغیر بھی بنتے ہیں۔جیسے 'ہنسنا' سے ہنستے۔یہ صفت بھی ہے اور اسم فاعل بھی۔دیکھنا سے دکھانا اسم مفعول ہے اور 'پڑنا سے پڑا ہوا یا پڑا اسم حالیہ ہے۔غالب نے دونوں طرح ان کا استعمال اپنے اشعار میں کیا ہے۔جیسے:

زخم دل تم نے دکھایا ہے کہ جی جانے ہے
ایسے ہنستے کو رلایا ہے کہ جی جانے ہے

پہلے مصرعے میں زخم دل دکھانے کی بات کہی گئی ہے۔دکھانے کا عمل ضمیر حاضر 'تم' نے کیا ہے اور اس میں متکلم خود شاعر ہے جو ہنس مکھ (ہنستا ہوا) ہے۔دوسرے مصرعے میں شاعر کی یہ صفت بیان کی گئی ہے۔ضمیر حاضر (تم) نے زخم دل دکھا کر ہنسنے والے شاعر کو رلا دیا ہے۔اس معنی میں 'تم'

فاعل ہے کہ اس نے شاعر کو زخم دِل دکھایا اور رلا دیا۔ فاعل ''تم'' پر رُلانے کا اثر شاعر پر ہوا ہے اس لیے شاعر مفعول ہے۔ شعر کے دونوں مصرعے باہم مربوط اور نحوی نثری اکائی پر منطبق ہوتے ہیں۔ دوسرے مصرع میں شاعر اسم فاعل ہے جو ہنسنے کا عمل کر رہا ہے۔ اس طرح اس شعر میں اسم فاعل اور اسم مفعول دونوں کا استعمال نحوی طریقے کے مطابق ہوا ہے۔

کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجے ہم نے مدعا پایا

یہاں پہلے مصرعے میں پڑے ہوئے دل کی بات کہی گئی ہے جو دل کی حالت کی غمازی کر رہی ہے اور ایسے پڑے ہوئے دل کو نہ لوٹانے پر اصرار کیا جا رہا ہے۔ پہلے مصرعے میں 'پڑا ہوا' اسم حالیہ ہے جس سے دل کی حالت ظاہر ہے۔

غالب کے یہاں فعل کی ایک اور قسم ''فعل معطوفہ'' کی بھی مثالیں مل جاتی ہیں۔ ایک مفرد جملے میں دو فعل اس طرح آئیں کہ پہلے فعل کی حیثیت دوسرے کے ساتھ عطفی ہوتی ہے دونوں فعل حرف تمیز 'کر' یا 'کر کے' سے جوڑے جاتے ہیں۔ اس عطفی ترکیب میں پہلا فعل فعل معطوفہ کہلاتا ہے۔ جیسے بات کہہ کر بیٹھ گیا، کھا کر چلتا بنا، کام پورا کر کے آیا، وہ صلواتیں سنا کر چل پڑا وغیرہ۔ کبھی کبھی حرف تمیز کے بغیر ہی فعل معطوفہ کی ترکیب بن جاتی ہے۔ جیسے وہ موت کی خبر سن رو پڑا یعنی موت کی خبر سن کر رو پڑا۔ پسینہ پونچھ دوڑنے لگا یعنی پسینہ پونچھ کے/کر دوڑنے لگا۔ فقیر ہو بیٹھ گیا یعنی فقیر ہو کر بیٹھ گیا۔ زید آ بیٹھا یعنی زید آ کر بیٹھ گیا، کتّا روٹی اٹھا لایا یعنی کتا روٹی اٹھا کر لایا وغیرہ۔ کلام غالب میں یہ مثالیں ملی ہیں:

آئینہ دیکھ، اپنا سا منھ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

پہلے مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''آئینہ دیکھ کر (صاحب) اپنا سا منھ لے کر رہ گئے''۔ یہاں تمیزی فقرہ آئینہ دیکھ بغیر حرف تمیز (کے/کر) کے بامعنی ہے اور جملے کا مبتدا بھی ہے۔ 'اپنا سا منھ لے کے رہ جانا' اس مفرد جملے میں ''لے کے رہ گئے'' فعل معطوفہ ہے۔ اس میں پہلا فعل یعنی 'لے'

دوسرے فعل 'رہ گئے' سے حرف تمیز 'کے' کے ذریعے مربوط کر دیا گیا ہے۔

مجھے اب دیکھ کر ابر شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

اس شعر کے پہلے مصرعے کی نثر شمس الرحمٰن فاروقی نے ''تفہیم غالب''، صفحہ نمبر ۸۷ پر دو طرح سے کی ہے:

''مجھے اب شفق آلودہ ابر دیکھ کر یاد آیا۔''
''اب مجھے ابر شفق آلودہ دیکھ کر یاد آیا۔''

اور یہ بھی لکھا ہے کہ 'مگر پہلے مصرعے کی نثر کرنا ذرا مشکل کام ہے'۔ میری اپنی فہم کے مطابق اس مصرعے کی نثر یوں بھی ہو سکتی ہے:

''ابر شفق آلودہ دیکھ کر مجھے اب یاد آیا''۔ یہاں 'دیکھ کر یاد آنا' کی ترکیب میں ''دیکھ کر''، فعل معطوفہ ہے، کیونکہ فعلی مادے 'دیکھ' کے بعد 'کر' کا لاحقہ لگایا گیا ہے۔ اس فعل معطوفہ کے عمل کی توضیح مصرعے کے دوسرے فعل 'یاد آیا' کے ذریعے ہوئی ہے۔ یہ ترکیب مرکب فعل کی ہے جو 'یاد' اور 'آیا' سے مل کر بنی ہے۔ شاعر نے ان دونوں افعال کے درمیان 'ابر شفق آلودہ' نحوی ساختیے کو جگہ دی ہے، جس کی وجہ سے جملے کے نحوی دروبست میں تعقید کا پہلو در آیا ہے۔ اب غالب کا یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں، سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

شعر کے دوسرے مصرعے میں شاعر کے 'نالے سن کر بلبلوں کے غزل خواں' ہونے کی بات کہی گئی ہے۔ جملے کی اس ہیئت میں ذرا نحوی پیچیدگی محسوس ہو رہی ہے، وہ یہ کہ اس میں میں یعنی شاعر دو کام کر رہا ہے۔ اول اس کا چمن میں جانا اور دوم اس کا نالہ کھینچنا/آہ وزاری کرنا۔ اسی طرح بلبل کے بھی دو کام کا اظہار یہاں کیا گیا ہے۔ اول یہ کہ شاعر کی نالہ زنی کو سننا اور دوم غزل خوانی یعنی نغمہ زنی کرنا۔ اس شعر کی نثر کچھ اس طرح ہوگی، 'میں چمن میں جا کر نالے کرنے لگا تو بلبلیں ان نالوں

کو سن کر غزل خواں ہو گئیں'۔ شعر کی نثر کے لحاظ سے یہاں دو جگہ فعل معطوفہ دکھائی دیتے ہیں ۔ ایک شاعر کا چمن میں جا کر نالے کرنا اور دوسرا بلبلوں کا نالے سن کر نغمہ زنی کرنا ۔ دراصل فعل معطوفہ میں پہلے فعل سے کام کی تکمیل اور دوسرے فعل سے دوسرے کام کی ترجمانی مقصود ہوتی ہے ۔ غالب نے افعالِ معطوفہ والے اشعار میں اس قاعدے کی پابندی کا خیال رکھا ہے ۔ غالب کا یہ شعر بھی اسی قبیل کا ہے:

بھاگے تھے ہم بہت ، سو اسی کی سزا ہے یہ
ہو کر اسیر دابتے ہیں راہزن کے پاؤں

یہاں 'اسیر ہو کر پاؤں دابنا' میں فعل معطوفہ ہے ۔ شاعر نے اسم اسیر کو درمیان میں لا کر فعل معطوفہ کی نحوی ترکیب کو دولخت کر دیا ہے ۔ غالب کے یہاں ایک غزل ایسی بھی ہے جس میں فعل تکملہ فعل معطوفہ سے قبل استعمال ہوا ہے ۔ نحوی اعتبار سے اس کی نثری ترکیب میں تعقیب کا عیب پایا جاتا ہے لیکن فقرے کے دروبست میں اس تغیر و تبدل سے شعر کی معنی آفرینی کے ساتھ خیال کے نئے دریچے بھی وا ہوتے ہیں:

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر
آتش پرست کہتے ہیں اہل جہاں مجھے
سر گرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر
آتا ہے میرے قتل کو پَر جوشِ رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

شاعر نے ان اشعار میں افعال معطوفہ کے استعمال سے اگرچہ اشعار کی نحوی ساخت میں تبدیلی روا رکھی ہے لیکن اس سے وسعت معنی میں اضافہ ہوا ہے ۔ ان اشعار کی جملوی صورت دیکھنے سے ہمارا عندیہ واضح ہو جاتا ہے ۔ پہلے شعر کی نثر یوں ہوگی:

''(جلنا میرا مقدر ہے) پھر میں رخ یار کی برق جمال سے کیوں نہیں جلا ، حسد کی

آگ سے تو ہمیشہ جلتا رہتا ہوں ۔''

اس شعر کے دونوں مصرعوں میں فعل معطوفہ نے نحوی ساخت میں تبدیلی لائی ہے ۔ جملے کے لحاظ سے مصرعے کی نحوی اکائیوں کی ترتیب یوں ہونی چاہیے:

''تاب رخ یار دیکھ کر (میں) کیوں نہیں جل گیا'' یعنی تاب رخ یار دیکھ کر جل نہ جانا کی ترکیب میں فعل معطوفہ جس طرح واضح دکھائی دے رہا ہے، شعر میں وہ ترتیب ضرورت شعری کی وجہ سے ندارد ہے لیکن شاعر کی خجالت کی تصویر کشی جو جملوی ترتیب کے الٹ پھیر کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے اس نے مصرعے کے معنوی حسن کو بڑھا دیا ہے ۔ طباطبائی نے اسے انتہائی غیرت کے مرتبے کا بیان کہا ہے ۔ اگر فعل معطوفہ نثری ترتیب کے لحاظ سے اپنے مقام پر ہوتا تو اس معنوی گہرائی کا حامل نہ ہوتا ۔ دوسرے مصرعے میں طاقت دیدار دیکھ کر جلنے/حسد کرنے کی بات کہی گئی ہے ۔ یعنی فعل معطوفہ کے مطابق 'طاقت دیدار دیکھ کر جلتا ہوں/حسد کرتا ہوں ۔

دوسرے شعر میں نحوی اعتبار سے نثری اکائیوں میں کافی تعقید و تعقیب پائے جاتے ہیں ۔ شعر کی نثر یوں ہوگی:

''(میرے) نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر مجھے اہل جہاں آتش پرست کہتے ہیں ۔'' کم سوادوں کے لیے یہاں فاعل (کہنے والا) کے سمجھنے میں التباس پیدا ہو سکتا ہے یعنی نثری ترتیب کے مطابق فاعل کا راجع آتش پرست صاف دکھائی دیتا ہے جبکہ یہاں کہنے والے اہل جہاں ہیں ۔ اہل جہاں کے معنی سے بھی سمجھنے میں غلطی کا امکان ہے کیونکہ 'اہل جہاں' کے معنی دنیادار بھی ہوتے ہیں اس صورت میں کم سواد قاری مصرعے کا مطلب یہ بھی لے سکتا ہے کہ آتش پرست (میری آہِ شرر باری کو محض دکھاوا مان کر) مجھے دنیادار سمجھتے ہیں ۔ یہاں آتش پرست واحد اور جمع دونوں طرح استعمال کیا جا سکتا ہے ۔

تیسرا شعر بھی اسی قبیل کا ہے ۔ اس میں مندرجۂ بالا اشعار کی طرح (رفیق/محبوب) کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر مرنے کی بات کہی گئی ہے ۔ یہ ترکیب بھی فعل معطوفہ کی ہے ۔ یاد رہے کہ فعل معطوفہ کی ترکیب میں حرف تمیز اپنے سے پہلے فعل کو اپنے بعد والے فعل سے ملاتا ہے ۔ درج

بالا بیان کردہ تمام مثالیں فعل معطوفہ کی ہیں۔

بعض اوقات فعل معطوفہ کی حیثیت عطفی نہیں تمیزی ہوتی ہے۔جیسے 'کھلکھلا کر ہنسنا'، ہاتھ باندھ کر کھڑا ہونا، دھاڑیں مار کر رونا، ٹھہر ٹھہر کے چلنا، رک رک کے دوڑنا وغیرہ۔ان مثالوں میں فعل کی صفت بیان کی گئی ہے۔غالب کے یہاں فعل عطفی تمیزی کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔جیسے ان کی مشہور رباعی:

دکھ ،جی کے پسند ہوگیا ہے غالب
دل رک رک کر بند ہوگیا ہے غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سو گند ہو گیا ہے غالب

عروضی اعتراضات سے ہٹ کر جب ہم اس رباعی کا نحوی تجزیہ کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ شاعر کا دل رک رک کر بند ہو رہا ہے یعنی دل کے بند ہونے کا عمل رک رک کر ہو رہا ہے۔ بند ہونے کے عمل کے اس وصف کو قواعد کی زبان میں تمیز یا متعلق فعل کہتے ہیں۔شاعر نے نہایت مؤثر انداز میں دل کے بند ہونے کی کیفیت بیان کی ہے۔'رک رک' کے تمیزی وصف کو ایک اور شعر میں باندھا گیا ہے:

میں بھی رک رک کے نہ مرتا، جو زباں کے بدلے
دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غم خوار کے پاس

یہ شعر ایک مخلوط جملے کی ہیئت رکھتا ہے اور دو مصرعوں میں بٹ گیا ہے۔اس کی نثر کچھ اس طرح ہوگی: ''مرے غم خوار کے پاس بجائے زبان کے اک تیز سا دشنہ ہوتا تو میں رک رک کر نہ مرتا۔'' یہاں 'رک رک کر مرنا' کی ترکیب میں مرنے کی کیفیت بیان کی جا رہی ہے اس لیے 'رک رک کے فعلی جز کو' تمیز یا متعلق فعل میں شمار کیا جائے گا۔شعر میں رک رک کر نہ مرنا منفی فقرہ ہے۔ غالب کے یہاں بعض اسی نوع کی تراکیب استعمال ہوئی ہیں لیکن وہ متعلق فعل یا تمیز کے زمرے میں نہیں آتیں جیسے ''وہ ڈوبتے ڈوبتے بچ گیا''، چلتے چلتے رک گیا وغیرہ۔ غالب کے شعر میں اس کی

مثال دیکھیے:

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے

غالب نے مندرجۂ بالا شعر اور اس شعر میں ایک ہی مضمون کو دو مختلف معنی میں باندھا ہے۔ پہلے شعر میں تیز دشنہ اور دوسرے میں تیز خنجر کی بات کہی گئی ہے۔فرق معنی اس قدر ہے کہ پہلے شعر میں غم خوار کے پاس تیز دشنہ نہیں ہے اور دوسرے شعر میں کافر (غم خوار/معشوق) کے ہاتھ میں تیز خنجر ہے۔دونوں اشعار میں شاعر کی مایوسی ٹپکتی ہے، غم خوار کے پاس خنجر نہ ہونے کی اور غم خوار کے پاس خنجر ہونے کی۔ یہاں مرتے مرتے دیکھنا قواعد کی رو سے حالیہ ناتمام کے زمرے میں آتا ہے اور اس سے عمل کی تدریج کا اظہار ہوتا ہے۔ایسی ترکیب فعل معطوفہ ہوتی ہے نہ متعلق فعل بلکہ اس طرح کا استعمال حالیہ ناتمام کا وظیفہ انجام دیتا ہے۔

فعل کی زمانی علامتیں/فعلی صرفیے:

'فعل' زبان کا ایسا کلمہ ہے جو اپنے لوازمات کے بغیر مکمل معنی کا متحمل نہیں ہوتا۔فعل کے لوازمات میں اس کی حالت (طور) اور زمانے کو خاص دخل ہے۔فعل کے زمانے کا ادراک اس کی علامتوں کے ذریعہ ہوتا ہے۔ یہ علامتیں بذات خود بے معنی ہوتی ہیں لیکن جملے میں ان کا استعمال جملے کو بامعنی بنا دیتا ہے۔زمانے کی تین قسمیں تسلیم کی گئی ہیں: ماضی، حال اور مستقبل۔ پھر کسی کام کے شروع ہونے، ختم ہونے اور جاری رہنے کی نشان دہی کرنے کے لیے بھی زمانے کی ان اقسام کو تقسیم کر دیا گیا ہے۔وہ اس طرح ہیں:

(۱) زمانۂ ماضی: ماضی مطلق، ماضی قریب، ماضی بعید، ماضی ناتمام، ماضی شرطیہ، ماضی تمنائی اور ماضی احتمالی۔

(۲) زمانۂ حال: مضارع، حالِ مطلق، حال ناتمام/استمراری، حال احتمالی اور امر۔

(۳) زمانۂ مستقبل: مستقبل مدامی یا استمراری

زمانے کے لحاظ سے کام کے ہونے کو ظاہر کرنے کے لیے مصادر کے آخری حروف گرائے جاتے ہیں اور ان کی جگہ جن حروف کا استعمال کیا جاتا ہے انھیں فعل کی زمانی علامتیں کہتے ہیں۔ عصمت جاوید نے اپنی کتاب 'نئی اردو قواعد' میں ان علامتوں کو فعلی صرفیے کہا ہے۔ مصادر سے متصلہ ان علامتوں میں زمانے کے لحاظ سے تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ ان علامتوں پر جنس، تعداد اور ضمائر شخصی بھی اثر انداز ہوتے ہیں۔ اردو میں ان علامتوں کی تفصیل اور کلام غالب میں ان کے استعمال پر غور کیا جائے گا۔

(الف) آ/ا مفتوح طویل : ماضی مطلق کے صیغے میں مصدر کے آخری حرف 'نا' کو حذف کر کے اس کی جگہ 'آ' کی زمانی علامت کو بڑھا دیا جاتا ہے۔ جیسے دوڑنا سے دوڑا، بھاگنا سے بھاگا، رونا سے رویا، چلنا سے چلا وغیرہ۔ لیکن علامت مصدر حذف کرنے کے بعد اگر مصدر کی صورت مضارع میں تبدیل ہو جاتی ہے اور اس کا آخری حرف 'الف' یا 'واؤ' رہ جاتا ہے تو ماضی مطلق کا فعل بنانے کے لیے اس کے آخر میں 'یا' لگا دیا جاتا ہے۔ جیسے کھانا سے کھایا، پینا سے پیا وغیرہ۔ البتہ گیا، کیا، رہا، سیا اس قاعدے سے مستثنیٰ ہیں۔ ان زمانی علامتوں میں جنس و تعداد کی وجہ سے صوری تبدیلیاں ہو جاتی ہیں۔ جیسے دوڑنا سے دوڑا، دوڑی، دوڑے، دوڑیں۔ بھاگنا سے بھاگا، بھاگی، بھاگے بھاگیں اور کھانا سے کھایا، کھائی، کھائے، کھائیں۔ پینا سے پیا، پی، پیے، پئیں (اب استعمال نہیں ہوتا) وغیرہ۔

فعل کی زمانی علامتوں رفعلی صرفیوں کے لیے افعال ناقصہ یا امدادی افعال کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ افعال ناقصہ فعل یعنی کام کرنے کے زمانے کی نشان دہی کرتے ہیں۔ جیسے: زید بھاگا (ماضی مطلق) اس جملے میں مصدر 'بھاگنا' کے 'نا' کو حذف کر کے اس کی جگہ 'ا' مفتوح طویل (آ) لگا دیا جاتا ہے اور جب ماضی قریب میں اس جملے کو تحریر کرنا ہو تو اس کے آخر میں فعل ناقص 'ہے' لگا دیا جاتا ہے۔ اب جملہ یوں بنے گا، 'زید بھاگا ہے'۔ ایسے جملوں میں فعل ناقص 'ہے' کی دیگر شکلیں بھی استعمال کی جاتی ہیں، جیسے: 'ہے، ہیں، ہوں، ' اور ماضی بعید میں جملے کے آخر میں 'تھا' لگانا ہوگا۔ جیسے: زید بھاگا تھا۔ مصدر کے آگے فعلی صرفیہ 'یا' بڑھانے کے بعد بھی

نحویاتِ غالب

ماضی مطلق، ماضی قریب اور ماضی بعید والے جملوں کی نحوی ساخت میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوتی جیسے زید بھاگا (ماضی مطلق) زید بھاگا ہے (ماضی قریب) زید بھاگا تھا (ماضی بعید)۔

(ب) جا، گیا اور گا: کبھی زور پیدا کرنے یا تاکیدی لہجے کو مؤثر بنانے کے لیے فعلی مادے کے آگے 'جا' امدادی فعل یا اس کی متبدّل شکل استعمال کی جاتی ہے۔ جملے میں فعل کی اس نحوی ترکیب سے زمانے کی نشان دہی کی جاتی ہے۔ جیسے: زید آ گیا۔ زید بھاگ گیا۔ زید آ جاتا ہے۔ پہلے اور دوسرے جملے میں زید کے آ جانے اور بھاگ جانے کے عمل کو واضح کیا گیا ہے۔ ان تراکیب میں آپ محسوس کر رہے ہوں گے کہ مصدر اور امدادی فعل معنوی لحاظ سے ایک دوسرے کی ضد ہیں یعنی آنا فعل اور جانا امدادی فعل، لیکن یہاں 'جانا' فعل کی زمانی حالت کو بتانے کا کام کر رہا ہے۔ غالب کہتے ہیں:

ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منھ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

اس شعر میں ''آ جانا'' سے مندرجہ ذیل زمانی حالتیں بنتی ہیں جیسے: رونق آتی ہے، رونق آئی ہے، رونق آ جاتی ہے میں بالترتیب حال مطلق، ماضی قریب اور زمانہ حال میں فعل کی تکمیلی صورت بآسانی دیکھی جا سکتی ہے۔ غالب نے ایک غزل میں فعل سے بنی 'آ جاتی ہے' کی ترکیب کے عوض 'آ جائے ہے' کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

شوق کو یہ لت کہ ہر دم نالہ کھینچے جایئے
دل کی وہ حالت کہ دم لینے سے گھبرا جائے ہے

یہاں گھبرا جائے ہے کی ترکیب گھبرا جاتا ہے کی جگہ استعمال ہوئی ہے جو زمانہ حال مطلق کی نشان دہی کرتی ہے۔ اب ایک اور شعر ملاحظہ ہو:

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے — جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

اس شعر پر اس کتاب کے باب امدادی افعال پر غور کیا جا چکا ہے۔ یہاں ایک اور نکتے پر غور کرنا لابدی ہے۔ پہلے مصرعے میں رہی جاتی کی ترکیب التباس پیدا کرنے والی ہے۔ اگر ہم

'رہی جاتی' کو رہ جاتی (باقی رہنے) کے معنی میں سوچیں تو مصرعے کے معنی اور ہوں گے اور اسی ترکیب کو الٹ دیں یعنی 'جاتی رہی' کو جاتی رہنے (ختم ہونے) کے مفہوم میں لیں تو اس کے معنی مصرعے میں اور ہو جائیں گے۔ غالب کا یہ کمال ہے کہ انھوں نے فعل و امدادی فعل کی تراکیب کے الٹ پھیر سے معنی کے نئے گوشے قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مذکورہ ترکیب کے مصرعے کی ترکیب کے مطابق معنی تلاش کریں تو ''جاتی'' زمانۂ حال مطلق کا فعلی صرفیہ بن جاتا ہے اور اگر اس ترکیب کو ''جاتی رہی'' سمجھ لیں تو ''رہی'' ماضی قریب کا فعلی صرفیہ سمجھا جائے گا۔ ہے نا! یہ معنی کا طلسم۔ اب شعر دیکھیے:

تا کہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئنے کا ہو جانا

یہاں موسم برشگال میں بارش کے پانی سے فولادی آئینے کے زنگ آلود ہو جانے کی بات کہی گئی ہے اور اس عمل کو دیکھنے کا مشورہ دیا جا رہا ہے۔ دوسرے مصرعے میں سبز ہونا فعل ہے۔ اس میں 'سبز' آئینے کی صفت اور 'ہونا' فعل کی تمیزی صورت بھی ہے۔ 'ہو جانا' کی فعلی ترکیب میں 'جانا' ماضی قریب کی زمانی حالت بیان کر رہا ہے۔ مصرعے کے معنی ہوں گے، ''برسات میں سبز ہوئے آئینے کو دیکھ، تاکہ صیقل کے شوق کا کرشمہ تجھ پر ظاہر ہو جائے۔

اب ایک اور شعر دیکھیے، جس میں فعلی صرفیہ/علامت زمانی 'جانا' کی ماضی مطلق صورت 'گیا' کا استعمال نہایت خوبی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یاد رہے کہ جس طرح مصدر کی آخری علامت زمانی ''نا'' گرا کر اس کی جگہ ''آ'' یا ''یا'' بڑھا دینے سے ماضی مطلق کی زمانی حالت بن جاتی ہے جیسے دوڑنا سے دوڑا۔ رونا سے رویا وغیرہ لیکن بعض ایسے بھی فعلی صرفیے ہوتے ہیں، ان کی اصل صورت ہی بدل جاتی ہے جیسے جانا سے جا فعل امر اور ''گیا'' ماضی مطلق۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ ''گیا'' کا اصل مصدر ''جانا'' ہے۔ اردو شاعری میں ''گیا'' کا استعمال مختلف معنوں میں کیا گیا ہے بہ حیثیتِ فعل اور بہ حیثیتِ علامت زمانی جیسے:

ع یہ کون آج گھر سے ترے روسیہ گیا ۔ داغ

('گیا' فاعل، ماضی مطلق)

ع شب ہوئی جس کوچے میں بستر لگا کر رہ گیا ۔ آتش

(یہاں 'گیا' مرکب فعل کا جزو، فعل ماضی مطلق ہے۔)

عمر بھر وحشت میں گر صحرا نوردی کی تو کیا
سیر کے قابل جو تھا دل کا بیاباں رہ گیا ۔ ناسخ

('گیا' مرکب فعل کا جز و فعل ماضی مطلق)

شب جو الٹی اس نے روئے حیرت افزا سے نقاب
چاندنی مثل سفیدی رہ گئی دیوار پر ۔ ناسخ

(رہ گئی مرکب فعل، ماضی مطلق)

اور اب غالب کے یہاں ''گیا'' فعلی صرفیہ/علامت زمانی کا استعمال دیکھیے:

آئینہ دیکھ، اپنا سا منھ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

پہلے مصرعے میں ''اپنا سا منہ لے کے رہ جانا'' مکمل محاورہ ہے۔ اس کے معنی خفت اور شرمندگی اٹھانے کے ہیں۔ 'رہ گئے' مرکب فعل رہ جانا سے بنا ہے۔ جانا کا ماضی مطلق 'گیا' فعل کی زمانوی علامت ہے۔

''گا'' فعلی صرفیہ مستقبل کی زمانی علامت ہے، لیکن ماضی احتمالی اور حال احتمالی میں بھی اس کا استعمال ہوتا ہے۔ البتہ ان مقامات پر اصل فعل کی صورت بدلتی رہتی ہے۔ جیسے ماضی احتمالی میں فعل کی صورت یوں ہوگی، ''زید گیا ہوگا اور حال احتمالی میں فعل کی صورت بدل جائے گی، ''زید جاتا ہوگا'' نیز زمانۂ مستقبل میں فعل کی صورت کچھ یوں تبدیل ہو جائے گی، زید جائے گا۔ حال احتمالی میں استعمال ہونے والے فعل ''جاتا'' کو ''رہا'' امدادی فعل سے جوڑ دیا جائے تو زمانۂ مستقبل میں کام کی استمراری صورت بن جاتی ہے جیسے ''زید جاتا رہے گا''، ''وہ کھیلتا رہے گا'' وغیرہ۔ اس سلسلے میں میرؔ کا یہ شعر رہنمائی کر سکتا ہے:

جو اس شور سے میر روتا رہے گا

تو ہمسایہ کاہے کو سوتا رہے گا

زمانۂ مستقبل میں کام کرنے کی نشان دہی کرنے والا ''گا''، فعلی صرفیہ ہے۔ مضارع کے آگے ''گا'' کی علامت جوڑ دینے سے فعل مستقبل بنتا ہے جیسے زید آئے گا، وہ دوڑے گا۔ اس علامت سے قبل 'رہنا' امدادی فعل کی مضارع شکل بڑھا دینے سے فعل مستقبل کی استمراری حالت بن جاتی ہے۔ جیسے ریل چلتی رہے گی، دانش پڑھتا رہے گا وغیرہ۔ بعض اوقات مرکب مصدر کے بعد 'گا' لگانے سے فعل کا زمانہ مستقبل مطلق میں تبدیل ہوجاتا ہے جیسے کام ہوجائے گا، زید جلد ہی سوجائے گا وغیرہ۔ غالب کے اشعار میں مستقبل کی یہ شکلیں بالعموم دکھائی دیتی ہیں مثلاً:

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر

ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

غالب نے حرف شرطیہ کا استعمال کر کے ''ہوا' فعل ماضی کو معنوی سطح پر مستقبل کے درجہ پر پہنچا دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

سب کے دل میں ہے جگہ تیری جو تو راضی ہوا

مجھ پہ گویا اک زمانہ مہرباں ہو جائے گا

یہاں پہلے مصرعے میں 'جو تو راضی ہوا' کے معنی 'جو تو راضی ہوجائے' یا 'راضی ہوگا' کے ہیں۔ مضارع 'جو' حرف شرط ہے ضمیر موصولہ نہیں۔ ان تمام مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ کلام غالب میں افعال اور ان کی زمانی علامتوں کو ہنرمندانہ طریقے سے برتنے کے جتن کیے گئے ہیں اور ان کے استعمال میں قواعد کے اصولوں اور روزمرہ کے نحوی طریقوں کا بھی پورا پورا خیال رکھا گیا ہے۔

باب پنجم

کلامِ غالب میں امدادی افعال

اردو قواعد کے اجزائے کلام کا ایک اہم جز 'فعل' بھی ہے۔ اردو کے دیسی الفاظ میں افعال کی تعداد قدرے زیادہ ہے۔ ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ نے سید وحید الدین سلیم کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''فرہنگ آصفیہ میں مندرج الفاظ کی تعداد ۵۴۰۰۹ بتائی ہے، جن میں عربی کے ۷۵۸۴ اور فارسی کی ۶۰۴۱ الفاظ ہیں۔ یہ تناسب ۲۳ فی صد بنتا ہے۔ باقی ۷۷ فی صد الفاظ دیسی ہیں۔''

(''اردو کی لسانی تشکیل''، ڈاکٹر مرزا خلیل احمد بیگ، علی گڑھ ۱۹۹۰ء ص ۳۶)

محتاط اندازے کے مطابق ان میں افعال کی تعداد ۶۵ فی صد سے زیادہ ہے لیکن ہمارے لیے امر تعجب یہ ہے کہ اردو میں سارے کے سارے امدادی افعال ہندی الاصل ہیں۔ کبھی کبھار ایک آدھ عربی فارسی امدادی فعل جملوں میں اپنی جھلک دکھلا جاتا ہے۔ ہاں! البتہ فارسی عربی افعال کے ساتھ دیسی امدادی افعال اپنا وجود منوا کے رہتے ہیں۔ جیسے:

دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں

ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

اس شعر میں فارسی لفظ 'پیش دست' سے 'پیش دستی' (اسم کیفیت) بنایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ غالب نے 'کر بیٹھنا'، مرکب فعل کو جوڑا ہے۔ جس سے فارسی لفظ اور ہندی الاصل مرکب فعل میں ربط قائم

ہوا ہے۔اردو قواعد میں اس قسم کی تراکیب کی بیسیوں مثالیں مل جاتی ہیں، جیسے عیاں ہونا، فاش ہونا، باز آنا، جمع ہونا وغیرہ۔اردو صرف ونحو کا ایک بنیادی کینڈا اس اشتراک عمل سے تشکیل پاتا ہے۔

اردو قواعد کی مروجہ کتابوں میں امدادی افعال کا تصور نہایت دھندلا ہے۔روسی ادیبہ سونیا چرنیکووا نے اردو افعال پر ضخیم کتاب لکھی ہے۔مولوی عبدالحق، خواجہ عبدالرؤف عشرت، منشی گلاب سنگھ، ڈاکٹر اقتدار حسین اور ڈاکٹر عصمت جاوید کی کتابوں میں بھی امدادی افعال کی نشان دہی کی گئی ہے ویسے ہندی میں کامتا پرساد گرو اور ڈاکٹر کاشی ناتھ سنگھ نے جتنا سائنٹیفک انداز میں امدادی افعال پر کام کیا ہے، اردو میں ویسا نہیں ہوا ہے۔

اردو میں کل ۲۹ امدادی افعال ہیں: لینا، دینا، آنا، جانا، پڑنا، بیٹھنا، اٹھنا، لگنا، دکھانا، گزرنا، مرنا، مارنا، پانا، ڈوبنا، رکھنا، چلنا، نکلنا، کرنا، بننا، رہنا، ڈالنا، سکنا، چکنا، ہونا، چلا آنا، چلا جانا، چاہنا، ہے اور تھا۔از روئے قواعد اردو میں مرکب افعال امدادی افعال سے بھی بنتے ہیں اور اسما و صفات کی ترکیب سے بھی۔دوسرے گروہ کے مرکب افعال میں امدادی فعل نہیں ہوتے۔مولوی عبدالحق نے اپنی کتاب ’قواعد اردو‘ میں اس کلیے کو اپنایا ہے لیکن دوسرے گروہ کے افعال ’’دھرنا، پکڑنا اور بھرنا‘‘ کو امدادی افعال میں بھی شامل کرلیا ہے[1] جو محل نظر ہے۔

سونیا چرنیکووا نے بالترتیب عصمت چغتائی کی کتاب ’’ایک قطرۂ خوں‘‘ اور شوکت تھانوی کی کتاب ’’مولانا‘‘ سے ’چلا آنا‘ اور ’چلا جانا‘ ان امدادی افعال کی مثالیں فراہم کی ہیں۔

(۱) ’’لگتا ہے کوئی رسّی لیے میری مشکیں کسنے چلا آتا ہے۔‘‘

(۲) ’’اب مجھے اطمینان ہوگیا کہ اس کا چلا جانا ہی واقعی اچھا ہوا۔‘‘[2]

مذکورۂ بالا تمام افعال بجز ’’سکنا‘‘ کے فعل خاص کے طور پر بھی مستعمل ہیں لیکن بعض ماہرین کی طرح ڈاکٹر عصمت جاوید ’’سکنا‘‘ کے ساتھ ’’پڑنا اور چکنا‘‘ کو بھی فعل خاص میں شمار نہیں کرتے۔حالانکہ ’’چکنا‘‘ اور ’’پڑنا‘‘ کی مثالیں خاص فعل کے طور پر مل جاتی ہیں مثلاً مجھے سود کی رقم ’’چکانا پڑتی‘‘۔

۱۔ ’’قواعد اردو‘‘ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اردو دہلی ۲۰۰۳ء ص ۱۱۵

۲۔ ’’اردو افعال‘‘ سونیا چرنیکووا۔ترقی اردو بیورو دہلی ۲۰۰۰ء ص ۱۰۲

یہاں ’’چکانا‘‘ خاص فعل کے طور پر استعمال ہوا ہے۔مولوی عبدالحق نے بھی ’’چکنا‘‘ کو خاص فعل کے طور پر استعمال کیا ہے۔جیسے: ’’میرا جھگڑا چک گیا‘‘، ’’میرا قرض چک گیا‘‘[3]

’’چکنا‘‘ جب امدادی فعل کے طور پر استعمال ہوتا ہے تو اس سے بننے والے جملے اس طرح ہوتے ہیں:

(۱) میں اپنا کام کر چکا۔

(۲) وہ خط لکھ چکا۔

گویا کام کے اختتام یا تکمیل کا اعلان اس امدادی فعل کے ذریعے ہوجاتا ہے۔

جہاں تک ’’پڑنا‘‘ فعل کا سوال ہے تو اس کی پہچان نہایت پیچیدہ ہوتی ہے اور جب تک قواعد کی مشق نہ ہو، اس کا فعل کے طور پر پہچاننا مشکل ہوتا ہے۔مثال کے طور پر:

’’احمد نڈھال ہوکر بستر پر جا پڑا۔

یہاں ’’جانا‘‘ امدادی فعل ہے جو ’’پڑنا‘‘ اصل فعل کی تفصیل بتاتا ہے۔مزید وضاحت کے لیے یہ جملے دیکھیے:

’’ہمیں اس کی خدمت کرنی پڑی‘‘۔یہاں ’’پڑنا امدادی فعل ہے اور ’’خدمت کرنا‘‘ (اسم کیفیت+فعل)=مرکب فعل کی صورت میں خاص فعل ہے۔ایسے ہی ’’دکھائی پڑنا، سنائی پڑنا، گر پڑنا‘‘ وغیرہ میں ’’پڑنا‘‘ امدادی فعل ہے۔رہا ’’سکنا‘‘ کا سوال تو یہ اردو میں خاص فعل کے طور پر کبھی استعمال نہیں ہوتا۔ذیل میں مختلف تراکیب میں امدادی افعال کے کردار کی وضاحت اور غالب کے یہاں ان کے استعمال کی صورتیں بیان کی جارہی ہیں۔

مرکب افعال کی تشکیل میں امدادی فعل کے ربط کو ضروری سمجھا جاتا ہے، لیکن فعل کے ساتھ امدادی فعل آجانے سے ہمیشہ مرکب فعل نہیں بنتا۔مثلاً ’’حمیدہ گاتی جاتی ہے‘‘، اس جملے سے اگر ’’حمیدہ کے گاتے ہوئے جانے‘‘ کے معنی مراد لیے جائیں تو ’’گاتی جاتی‘‘ مرکب فعل نہیں ہوگا لیکن مذکورہ جملے کے معنی سے حمیدہ کے گانے کے تسلسل اور تواتر کی طرف اشارہ ہو تو پھر ’’گاتی جاتی،

۳۔ ’’قواعد اردو‘‘ مولوی عبدالحق، دہلی ۲۰۰۳ء ص ۱۹۱

مرکب فعل کہلائے گا۔ وضاحت کے لیے چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

''احمد تو تھک کر بستر پر جا پڑا اور ہمیں اس کی خدمت کرنی پڑی۔''

ساخت کے اعتبار سے یہ مرکب جملہ ہے۔ دو بامعنی جملوں کو 'اور' سے جوڑ کر یہ مرکب جملہ بنایا گیا ہے۔ اس مرکب جملے میں ''پڑنا'' اور ''خدمت کرنا'' دونوں خاص فعل ہیں۔ ''جا پڑا'' کی ترکیب میں ''جانا'' ''پڑا'' اس فعل کی صفت یا خوبی بتاتا ہے۔ اس کے تفصیلی معنی ''جا کر پڑنا'' ہوتے ہیں۔ گویا حرف تمیز ''کر'' کو حذف کر دیا گیا۔ یہ ترکیب ''حالیہ معطوفہ'' کی ہے۔ اس لیے ''جا پڑا'' مرکب فعل نہیں لیکن جملے کے دوسرے جز میں ''کرنی پڑی'' مرکب فعل ہے اور ''پڑنا'' امدادی فعل ہے۔ غالب کے یہاں ان امدادی افعال کے استعمال کی مثالیں تلاش کی جائیں گی۔

(ا) ''پڑنا'':

عام فعل کے ساتھ ''پڑنا، ہونا یا چاہیے'' امدادی افعال کے ربط سے بننے والے مرکب افعال 'ضرورت اور 'مجبوری' کے معنی کے مظہر ہوتے ہیں جیسے ''مجھے یہ کام کرنا پڑا'' یا ''ہمیں یہ کام کرنا چاہیے''۔ '' ہمیں یہ کام کرنا ہوگا'' وغیرہ۔ غالب نے ''پڑنا'' امدادی فعل کا استعمال مجبوری کے اظہار کے لیے کیا ہے۔ جیسے:

کام اس سے آ پڑا ہے کہ جس کا جہان میں
لیوے نہ کوئی نام ''ستم گر'' کہے بغیر

یہاں ''آنا'' اصل فعل اور ''پڑنا'' امدادی فعل ہے۔ دونوں کے ملنے سے مرکب فعل ''آ پڑا'' بنا ہے۔ ذیل میں کچھ اور مثالیں دی جا رہی ہیں:

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

درماندگی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں
جب رشتہ بے گرہ تھا، ناخن گرہ کشا تھا

پچ آ پڑی ہے وعدۂ دل دار کی مجھے
وہ آئے یا نہ آئے پہ یاں انتظار ہے

ہجومِ گریہ کا سامان کب کیا میں نے
کہ گر پڑیں نہ مرے پانو پر در و دیوار

مندرجۂ بالا تمام مثالیں غالب کے کلام میں امدادی افعال کی ہیں۔ بعض اوقات ''پڑنا'' یہ امدادی فعل اصل فعل کی شکل میں بھی غالب کے یہاں استعمال ہوا ہے لیکن اس کی شناخت پیچیدہ ہوتی ہے اور جلد ذہن کی گرفت میں نہیں آتی۔ سطور بالا میں اس کی مثال دی جا چکی ہے۔ یہاں غالب کے اشعار میں اسے تلاش کرنا ہے:

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

اس شعر میں ''پڑنا'' فعل اصلی ہے اور ''ہونا'' امدادی فعل ہے۔

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

دی سادگی سے جان، پڑوں کوہ کن کے پاؤں
ہیہات! کیوں نہ ٹوٹ گئے پیرزن کے پاؤں

صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

پڑا رہ اے دلِ وابستہ بے تابی سے کیا حاصل
مگر پھر تابِ زلفِ پرشکن کی آزمائش ہے

کبھی کبھی غالب نے فعل ''پڑنا'' کو بطور تمیز اور بطور صفت بھی باندھا ہے۔ جیسے بطور صفت غالب کا یہ شعر دیکھیے:

کہتے ہو، نہ دیں گے ہم، دل اگر پڑا پایا

دل کہاں کہ گم کیجے؟ ہم نے مدعا پایا

یہاں ''پڑا ہوا'' دل کی صفت ہے۔انھوں نے ''پڑنا'' کو بطور تمیز کے بھی استعمال کیا ہے:

نہ پوچھ بے خودیِ عیش مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سر بسر در و دیوار

یہاں در و دیوار کے ناچنے کے عمل کی خوبی یہ ہے کہ وہ پڑے پڑے ناچ رہے ہیں۔غالب کے کلام میں اس کے علاوہ بھی دیگر کئی امدادی افعال استعمال ہوئے ہیں۔ان میں ''بیٹھنا'' بھی ایک امدادی فعل ہے۔غالب نے اسے فعل خاص اور امدادی فعل ہر دو طرح سے استعمال کیا ہے۔

(۲) بیٹھنا:

''ارشد غصے میں کرسی پر جا بیٹھا اور خط میں نہ جانے کیا لکھ بیٹھا۔''

یہاں بھی جملے کے پہلے جز میں ''جا بیٹھا'' مرکب فعل نہیں بلکہ بیٹھنے کے عمل کی تفصیل اس میں بیان ہوئی ہے یعنی ارشد کرسی پر جا کر بیٹھا۔یہ فعل کی حالیہ معطوفہ کی صورت ہے یعنی مادے کے آخر میں ''کے'' یا ''کر'' لگانے سے بنتی ہے۔البتہ ''لکھ بیٹھنا'' مرکب فعل ہے اور ''بیٹھنا'' امدادی فعل۔ دراصل مرکب افعال کی تشکیل میں دوسرا فعل اول کا تتمہ ہوتا ہے اور دونوں میں معنوی ربط بھی رہتا ہے وگرنہ مرکب فعل بن ہی نہیں سکتا۔غالب کے یہاں ''بیٹھنا'' اس فعل کو فعل خاص اور امدادی فعل کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے۔ذیل میں کلام غالب سے اس کی مثالیں دی جا رہی ہیں:

مر گیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے!
بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس

نظم طباطبائی نے اس شعر کی شرح میں کلامِ غالب کا نحوی نظام ''خبر'' اور انشا کی بحث سے واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔انشا تحریر کا ایسا اسلوب ہے جو متن و معنی میں لطافت پیدا کر دیتا ہے اور نثری متن کو شاعری سے قریب۔اس میں حقائق تخیلات کے تابع ہوتے ہیں۔انشا نثر کی خشکی میں طراوت پیدا کرتا ہے۔غالب کے مذکورہ شعر کا مصرعِ اولیٰ جملے کی خبریہ حالت کا مظہر

ہے اور اس خبر کی توسیع وصلی جملے کی استعجابیہ حالت ''ہے! ہے!'' پر موقوف ہے۔غالب نے ''بیٹھنا'' فعل کی مصدری حالت (جس میں کام کے ہونے کا وقت متعین نہ ہو) کا استعمال کر کے نہ صرف مصرعِ ثانی بلکہ پورے شعر کو حسنِ انشا کا نادر نمونہ بنا دیا ہے۔یہاں صرف 'دیوار کے پاس بیٹھنا' اس عمل ہی پر اکتفا نہیں کیا گیا بلکہ اس عمل کی کیفیت یعنی بیٹھنے کے عمل کے تواتر اور تسلسل کو متعلق فعل '' آ کر'' کے ذریعے واضح کر دیا گیا ہے۔ظاہراً نظر آنے والے اس امدادی فعل نے شعر کے معنوی حسن کو دوبالا کر دیا ہے۔یاد رہے کہ یہاں '' آ کر بیٹھنا'' مرکب فعل نہیں ہے۔ طباطبائی نے اس شعر میں استعمال کیے گئے الفاظ 'بیٹھنا' اور 'آ کر' کے صرفی عمل پر بھی بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اس شعر میں (وہ) کا لفظ ان معنوں کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ معشوق جس کی طرف خطاب ہے، اس واقعے سے ناواقف نہیں ہے۔جبھی تو یہ اسے یاد دلاتا ہے۔ اور آ کر کا لفظ اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ اس وحشی کا یہ دستور تھا کہ جن جن وقتوں میں اسے معشوق کی صورت دیکھنے کی یا آواز سن لینے کی امید ہوتی تھی، ان اوقات میں روز وہ آ کر بیٹھا کرتا تھا۔اگر '' آ کر'' اس مصرعے میں نہ ہوتا تو یہ مطلب نکلتا کہ فقط اس کے بیٹھے رہنے کی یاد دلاتا ہے اور شعر کا حسن کم ہو جاتا۔اس لیے کہ 'آ کر بیٹھنا' ایک ادا اور ایک حرکت ہے اور بیٹھے رہنا سکون و ہیئت ہے اور دونوں کا فرق ظاہر ہے۔''

(شرح دیوانِ اردوئے غالب، نظم طباطبائی [مرتبہ: ظفر احمد صدیقی] مکتبہ جامعہ دہلی ۲۰۱۲ء ص ۱۹۱)

دیوان غالب میں کل آٹھ اشعار ایسے ہیں جن میں ''بیٹھنا'' فعل استعمال کیا گیا ان میں ذیل کے اشعار میں 'بیٹھنا' خاص فعل کے طور پر آیا ہے:

سچ کہتے ہو خود بین و خود آرا ہوں، نہ کیوں ہوں
بیٹھا ہے بتِ آئنہ سیما مرے آگے

دیر نہیں ، حرم نہیں، در نہیں ، آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم غیر ہمیں اُٹھائے کیوں

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

قابل توجہ امر یہ ہے کہ ان اشعار میں بیٹھنا فعل لازم کے طور پر استعمال ہوا ہے یعنی قواعد کی زبان میں اس کا اثر فاعل ہی کی ذات تک محدود ہوتا ہے لیکن غالب نے فعل ''بیٹھنا'' کا استعمال کچھ اس طرح کیا ہے کہ فاعل یعنی معشوق جس کی پیشانی آئینے کے مانند ہے، اس کے بیٹھنے کے عمل سے عاشق خود بیں وخود آرا بن گیا ہے۔ اس شعر کی معنی آفرینی کمال کی ہے۔ عاشق اپنے معترضین کو کہہ رہا ہے کہ 'میں خود بین وخود آرایوں ہی نہیں بنا بلکہ معشوق کی آئینہ تمثال پیشانی میں میں اپنی صورت دیکھ رہا ہوں۔ تانک جھانک کے اس معاملے کو شاعر نے کتنا لطیف موڑ دیا ہے! باقی دونوں اشعار میں ''بیٹھنا'' خاص فعل کے طور پر ہی استعمال ہوا ہے۔

کلام غالب میں دو شعر ایسے بھی ملے ہیں جن میں ''بیٹھنا'' امدادی فعل کے طور پر برتا گیا ہے:

توڑ بیٹھے جبکہ ہم جام و سبو پھر ہم کو کیا
آسماں سے بادۂ گلفام گر برسا کرے

پہلے مصرعے میں ''توڑ بیٹھنا'' مرکب فعل ہے اور حال تمام کو ظاہر کرتا ہے۔ اس فعلی ترکیب میں 'توڑنا' خاص فعل ہے اور 'بیٹھنا' امدادی فعل۔ غالب نے ایک اور شعر میں اس کا استعمال کیا ہے:

مے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

اس شعر میں لیے بیٹھا کی ترکیب سے مراد 'لے بیٹھنا' ہے۔ اس فعلی ترکیب میں لینا اور بیٹھنا دو فعل ہیں۔ پہلا فعل (لینا) خاص فعل ہے اور بیٹھنا امدادی فعل ہے۔ غالب نے 'لے بیٹھا' کو لیے بیٹھا کہہ کر طنز کا شاخسانہ بنایا ہے اور اس طنز کی شدت 'واژگوں وہ بھی' کہہ کر بڑھا دی ہے۔ اس طنز

میں امدادی فعل ''بیٹھنا'' کی کلیدی حیثیت ہے اور غالب نے اسے احسن طریقے سے نبھایا ہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ غالب ہندی الاصل افعال پر بھی گہری نظر رکھتے تھے۔ یہ بات بھی یاد رکھنی ضروری ہے کہ پراکرت سے نکلی تمام ہندوی زبانوں میں ''بیٹھنا'' کو بطور امدادی فعل بہت کم برتا گیا ہے اس کی مثالیں انگلیوں پر گنی جا سکتی ہیں ۔ اس قلت استعمال کے باوجود غالب نے فعل ''بیٹھنا'' کو بڑی خوبی کے ساتھ اپنے شعر میں بطور امدادی فعل استعمال کیا ہے۔

(۳) ہونا:

سونیا چرنیکووا نے اپنے تحقیقی مقالے ''اردو افعال'' کے پانچویں باب میں فعل امدادی ''ہونا'' پر جو طویل بحث کی ہے، اس میں وہ ''اڑتا ہوا'' اور ''اڑا ہوا'' کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کرتی ہیں اور ان دونوں مرکب افعال میں انھوں نے امدادی فعل کے مقام کو واضح کیا ہے۔ ان کے نزدیک ''اڑتا ہوا''، حالیہ ناتمام ''اڑتا'' اور ''ہوا'' امدادی فعل حالیہ تمام کا مجموعہ ہے۔ اسی طرح ''اڑا ہوا'' میں اصل فعل ''اڑا'' حالیہ تمام کے ساتھ ہی ''ہوا'' امدادی فعل بھی حالیہ تمام کا مجموعہ ہے۔ غالب نے اپنے اشعار میں اس نوع کے مرکب افعال استعمال کیے ہیں۔ جیسے:

غنچہ پھر لگا کھلنے ، آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا ،گم کیا ہوا پایا

اس شعر کی نحوی ترکیب پر غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ غالب نے یہ کمال فن ''ہوا'' سے بنی ترکیب کو اس طرح استعمال کیا ہے کہ ایک ترکیب ''خوں کیا ہوا دیکھا'' سے حالیہ تمام اور دوسری ترکیب ''گم کیا ہوا پایا'' سے ماضی تمام کا اظہار ہوتا ہے۔ کھلتے ہوئے غنچے کو دیکھ کر شاعر دو چیزیں محسوس کر رہا ہے: اول یہ کہ وہ غنچے کی لالی کو اپنا خون آلودہ دل تصور کر رہا ہے دوسرے یہ کہ دل جو گم ہو گیا تھا، اب غنچے کی صورت میں میں نے پالیا ہے۔ اس طرح ایک ہی فعلی ترکیب سے دو علاحدہ علاحدہ زمانوں کی نشان دہی کرنا غالب کے نحوی شعور کی غمازی کرتا ہے۔

مرکب نما اور حالیہ معطوفہ کے فقروں میں امدادی افعال کا عمل نہایت پیچیدہ ہوتا ہے۔

مثلاً اسما وصفات کے ساتھ فعل کے ملنے سے جو ترکیب بنتی ہے وہ مرکب فعل نہیں ہوتی، صرف مرکب نما ہوتی ہے۔ جیسے: ''بادشاہ نے اسے مالا مال کیا'' اس جملے میں ''مالا مال کرنا'' مرکب فعل نہیں بلکہ یہ مالا مال اسم کیفیت کو ''کرنا'' فعل کے ساتھ جوڑنے سے بنی ہوئی ترکیب ہے۔ ایسے ہی حالیہ معطوفہ کی ترکیبوں کا حال ہے۔ جملے کے اصلی فعل سے جس کام کا اظہار ہوتا ہے، اس سے پہلے ایک کام ہو چکا ہوتا ہے۔ ایسی کیفیت بتانے والی ترکیبیں حالیہ معطوفہ کہلاتی ہیں۔ غالب نے ''ہونا'' اور ''جانا'' افعال سے بنی ترکیبوں کا اس طرح استعمال کیا ہے کہ کبھی اصلی فعل اور ''جانا'' امدادی فعل سے جڑ کر مرکب فعل بنتا ہے تو کبھی ''جانا'' اصل فعل اور ''ہونا'' امدادی فعل سے جڑ کر بنی ترکیب استعمال کی جاتی ہے۔ ان دونوں صورتوں میں معنوی تبدیلی کے ساتھ کئی نحوی تبدیلیاں بھی ظاہر ہوتی ہیں۔ مثلاً:

جاتے ہوئے کہتے ہو ،قیامت کو ملیں گے
کیا خوب ! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

اس شعر کے مصرعِ اولیٰ میں ''جاتے ہوئے'' کے فقرے میں ''ہوئے''، جانے کے عمل کے وقت کا نشان گر ہے۔ یعنی اس سے ''جاتے وقت'' کے معنی نکلتے ہیں۔ اس معنی میں ''ہوئے'' امدادی فعل نہیں ہوگا۔ یہ حالیہ معطوفہ کی ایک صورت ہے۔ لیکن اسی فعل ''ہوئے'' سے جانے کے عمل کے تسلسل کو بیان کرنا مقصود ہو یعنی ''جاتے جاتے'' تو ''ہوئے'' امدادی فعل ہو جائے گا۔ اس شعر میں جانے اور کہنے کے دو عمل یکساں وقت میں پیش آ رہے ہیں اور یہ دونوں اصلی فعل ''ہونا'' سے جوڑے گئے ہیں۔ اس نحوی ترکیب سے جاتے ہوئے کہنا اور کہتے ہوئے جانا دونوں معنی کا قیاس کیا جا سکتا ہے۔ اب یہ دوسرا شعر دیکھیے:

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یا رب ، دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہوگئیں

یہاں ''ہو جانا'' (ہوئی جاتی) مرکب فعل ہے اور جانا امدادی فعل۔ دل کے پار نگاہوں کے ہوئے جانے کے عمل کو کیوں کہہ کر شاعر نے اس مصرعے کو استفہامیہ لہجے میں ڈھال دیا ہے اور عمل کے

جاری رہنے کا اظہار ''جاتی ہیں'' یعنی ''جانا'' امدادی فعل اور ''ہیں'' فعل ناقص کے ذریعہ کیا گیا ہے۔ شعر کے دوسرے مصرعے میں ''مژگاں ہوگئیں'' کے فقرے میں ''ہوگئیں'' جانا فعل کی ماضی مطلق حالت ہے اور معنی میں زور پیدا کرنے کے لیے اسے استعمال کیا گیا ہے۔

۴) چاہنا:

اس لفظ کا استعمال اگر فعل مطلق یا فعل اصلی کی صورت میں کیا جائے تو وہ توقع ,احتمال کے معنی دیتا ہے۔ جیسے ''تم چاہو تو سہی !اس مثال میں ''چاہو'' اصلی فعل ہے اور توقع کے معنی دیتا ہے مگر یہی لفظ ''چاہنا'' امدادی فعل کی صورت اختیار کر لیتا ہے تو اس کی معنوی حیثیت بدل جاتی اور یہ ضرورت یا فرضیت کا مظہر بن جاتا ہے۔ جیسے:

چاہیے اچھوں کو جتنا چاہیے
یہ اگر چاہیں تو پھر کیا چاہیے

اس شعر میں چار جگہ ''چاہیے'' کا استعمال ہوا ہے اگر ان کے معنی پر غور کریں تو بڑا فرق محسوس ہوگا۔ یہاں پہلے مصرعے میں ''چاہیے اچھوں کو'' کے بعد سکتے کا قرینہ ہے بہ ایں صورت ''چاہیے'' فعل امر ہوگا۔ دوسرے ''چاہیے'' میں اس کی تفصیل ہے یعنی جتنا تم چاہ سکتے ہو۔ اس اعتبار سے یہاں دوسرا ''چاہنا'' اسم کیفیت ہوگا۔ مصرعِ ثانی میں ''چاہیں'' فعل ہے اور جمع کے صیغہ میں ہے اور دوسرا ''چاہیے''، طلب کے معنی میں استعمال ہوا ہے اور یہ بھی اسم کیفیت ہے۔ لیکن ان چاروں میں ''چاہیے'' امدادی فعل کے طور پر استعمال نہیں ہوا۔ چاہیے ردیف والی اس غزل میں مطلع کے علاوہ تمام اشعار میں ''چاہیے'' ردیف کا امدادی افعال کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اور فعل اصلی سمجھنا (سمجھا)، کھینچنا (کھینچا)، چھوڑنا (چھوڑا) دیکھنا (دیکھا) وغیرہ ان اشعار کے قوافی ہیں۔ غالب کے زمانے میں عام گفتگو میں دیکھنا چاہیے کی بجائے دیکھا چاہیے اور سمجھنا چاہیے کو سمجھا چاہیے کہا جاتا تھا۔ اس غزل کے تمام اشعار میں ''چاہنا'' امدادی فعل خواہش کے معنی کا حامل ہے۔ غالب نے امدادی افعال کے لیے معکوس ترکیب بھی استعمال کی ہے۔ جیسے:

آ گہی، دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے، اپنے عالمِ تقریر کا

یہاں پہلے مصرعے میں دامِ شنیدن بچھانا سے مراد غور سے سننا ہے۔دام اور عنقا میں رعایت ہے۔ 'چاہے بچھائے' ترکیب معکوس ہے۔روزمرہ میں ہم کہتے ہیں جس قدر بچھانا چاہو بچھاؤ۔یہی بات غالب نے امدادی فعل بچھانا کو اس اصل فعل سے پہلے جگہ دی ہے اور شعر کے معنی کو پیچیدہ کر دیا ہے۔ معکوس ترکیب کی اس صورت میں عمل کی شدت کا اظہار ہتا ہے اور غالب کو یہی مطلوب ہے۔ہماری زبان میں اس طرح کا روزمرہ بھی ہے جیسے اس نے جوتا دے مارا۔پہلوان نے اپنے مقابل کو دے پٹخا وغیرہ۔معکوس ترکیبی کی ایسی مشہور مثال ہمیں اقبالؔ کے یہاں بھی مل جاتی ہے:

گنوا دی ہم نے جو اسلاف سے میراث پائی تھی
ثریا سے زمیں پر آسماں نے ہم کو دے مارا

غالب کے یہاں امدادی فعل کی ایسی معکوس ترکیب مرکب فعل کی پیچیدہ صورت کا اظہار کرتی ہے: ؎

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا ، گم کیا ہوا پایا

بہر حال! غالب کے یہاں '' آ گہی دام شنیدن'' والے شعر میں '' چاہے''، '' چاہنا'' کی مفعولی صورت ہے اور گمان یا احتمال کے معنی دے رہا ہے۔بہ ایں صورت شعر کا مطلب یہ ہوگا کہ ''جس قدر چاہے میری تقریر سنو، اس کے مطلب کو نہیں پہنچ سکو گے۔'' غالب نے بطور امدادی فعل بھی '' چاہنا'' کا استعمال کیا ہے۔جب کسی مصدر کے آگے '' چاہنا'' فعل جوڑنے سے فعل کی مرکب صورت بنتی ہے، وہاں '' چاہنا'' خواہش کے معنی دیتا ہے۔غالب نے نہایت پیچیدہ انداز میں اس امدادی فعل کا استعمال کیا ہے:

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

یہاں 'دیکھا' زمانۂ ماضی کا صیغہ ہے۔اس کے آگے 'چاہنا' جوڑنے سے دیکھنے کی خواہش کا اظہار

ہوتا ہے۔غالب کی مشہور غزل 'رہیے اب ایسی جگہ' کا یہ شعر بھی اسی قبیل کا ہے:

بے درد و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

یہاں بھی 'بنایا' فعل ماضی کا صیغہ ہے۔اسے امدادی فعل 'چاہنا' سے جوڑنے کی وجہ سے مصرعے میں گھر بنانے کی آرزو کا اظہار ہو رہا ہے۔یاد رہے کہ مذکورہ دونوں اشعار میں اصل مصدر ماضی کے صیغے نظر آتے ہیں۔لیکن امدادی فعل 'چاہنا' جوڑنے سے مصرعے کام کے مستقبل میں پورا ہونے کا اعلان کر رہے ہیں۔دراصل یہ دونوں فعلِ ماضی، 'دیکھنا' اور 'بنانا' مصادر ہی کی روزمرہ میں استعمال ہونے والی صورت ہیں۔

۵) لگنا:

ایسے مرکب افعال جن کے استعمال سے کسی فعل کے ماضی سے حال تک استمراری کیفیت کا اظہار ہوتا ہے جیسے 'زید جانے لگا'۔اس جملے میں 'جانا' تو اصل فعل ہے اور 'لگنا' امدادی فعل۔اس کے استعمال کی وجہ سے جانے کے عمل میں ماضی سے حال تک تواتر یا استمراری کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔بقول ڈاکٹر عصمت جاوید:

''ابھی'' ایک ایسا لمحہ ہے جو انسانی تصور میں آتے ہی گزر جاتا ہے۔اس لیے ہم '' موجودہ'' کو وسیع معنوں میں استعمال کر کے ''گزشتہ'' کو بھی اس میں شامل کر لیتے ہیں۔اگر کوئی کہے کہ مجھے بھوک لگی ہے، تو جس وقت یہ بات کہی جاتی ہے اس سے پہلے ہی بھوک کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔۔۔اس طرح ہم موجودہ میں گزشتہ اور آئندہ کا تصور بھی شامل کر لیتے ہیں۔وقت کے ایسے وسیع الذیل تصور کو جملے میں جس زمانے کی مدد سے ظاہر کرتے ہیں، اسے حالِ مطلق کہا جاتا ہے۔''

(''نئی اردو قواعد''عصمت جاوید، ترقی اردو بیورو نئی دہلی ۱۹۸۵ء۔ص ۹۴)

لیکن جملے میں زمانے کا یہ تواتر اصل فعل کے ساتھ امدادی فعل '' لگنا'' کے جوڑ ہی سے پیدا ہوتا

ہے۔ 'زید جانے لگا' اس جملے میں امدادی فعل لگنا کی جگہ ''چکنا'' لایا جائے تو عمل کا تواتر قائم نہیں رہے گا۔ جملے میں تینوں زمانوں میں امدادی فعل ''لگنا'' کے ذریعے باہم ربط پیدا کرنا پیچیدہ صورت ہے۔ غالب کے یہاں امدادی فعل کے استعمال کی ایسی صورتیں بہ آسانی مل جاتی ہیں:

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
ہائے! اپنی بے کسی کی پائی ہم نے داد یاں

پہلے مصرعے میں دل لگانے کے عمل سے جو نتیجہ برآمد ہوا، وہ یہ کہ انھیں بھی تنہا بیٹھنا لگ گیا۔ یہاں لگ جانا مقدر ہونا کے معنی دیتا ہے یعنی روگ لگ جانا۔ ان دونوں معنوں سے شعر کی خوبی میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ اسی طرح یہ شعر دیکھیے:

میرے غم خانے کی قسمت جب رقم ہونے لگی
لکھ دیا منجملۂ اسباب ویرانی مجھے

اس شعر کے مصرعۂ اولیٰ میں ''رقم ہونے لگی'' کی ترکیب، رقم (اسم)، ہونا (فعل) اور لگنا (امدادی فعل) کے جوڑ سے مل کر بنی ہے۔ اسم اور فعل کے جوڑ سے بنی ترکیب ہمیشہ مرکب فعل نہیں، مرکب نما ہوتی ہے۔ یہاں ''لگنا'' امدادی فعل کے جوڑ سے ''رقم کرنے'' کے عمل کے آغاز کا پتہ چلتا ہے۔
غالب نے اپنے بعض اشعار میں فعل 'لگنا' کو اصل فعل کی حیثیت سے بھی استعمال کیا ہے :

دِل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اُڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

پہلے شعر میں ''لگنا'' فعل لازم کے طور پر استعمال ہوا ہے جبکہ دوسرے شعر میں اصل فعل ''لگنا'' کا معاون فعل ''ہونا'' سے ربط ہے۔ غالب نے ان دونوں اشعار میں ''لگنا'' فعل کا استعمال کر کے محاورے کی صورت پیدا کر دی ہے۔ گھر کو آگ لگنا ایک طبعی عمل ہے، مگر گھر میں آگ لگنے کے فقرے نے اسے محاورہ بنا دیا ہے۔ دوسرے شعر میں ''کھٹکا لگنا'' تو خوف اور ڈر کا

محاورہ ہے۔

۶) دینا:

اردو میں 'دینا' ایسا فعل ہے جس سے امریہ، اختیاری، خبری اور شرطی صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ ان تمام صورتوں میں ''دینا'' امدادی فعل کے قائم مقام ہوتا ہے۔ غالب کے یہاں فعل ''دینا'' کی مذکورہ تراکیب پائی جاتی ہیں۔

(الف) امریہ صورت:

یعنی امدادی فعل کے بطنِ معنی کی ایسی حالت جس سے 'حکم' کا شبہ پیدا ہوجائے۔
امدادی فعل 'دینا' کی امری صورت 'دو'، دے یا دیجیے میں تبدیل ہوجاتی ہے۔ غالب کے یہاں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں:

حضرتِ ناصح گر آویں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھائیں گے کیا

غالب نے امدادی فعل 'دینا' کی نحوی صورت ''دو'' کے استعمال سے مصرعے کے معنی میں زور پیدا کر دیا ہے مگر ساتھ ہی ''تو'' حرفِ تخصیص کا اضافہ مصرعے کی معنوی شدت کو بڑھا دیتا ہے۔ جیسے ''تم مجھے سمجھا دو۔'' امریہ صیغہ ہے مگر تم مجھے سمجھا تو دو میں حکم کے اصرار میں شدت پیدا کر دیتا ہے۔

(ب) خبریہ صورت:

کسی امر کے واقع ہونے یا ہوجانے کی خبر دینے والے اس امدادی فعل کی اپنی اصل صورت جنس، زمانہ اور تعداد (واحد جمع) کے مطابق تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ بعض اوقات امدادی فعل کے ساتھ فعل ناقص (ہے، تھا، تھی، تھے) وغیرہ کے استعمال کی وجہ سے بھی تغیر واقع ہوتا ہے۔
غالب نے امدادی فعل ''دینا'' کی مختلف نحوی تراکیب سے اشعار کے حسن میں نہ صرف یہ کہ اضافہ

کیا بلکہ شعر کے معنوی پہلو بھی تراشنے کی سعی کی ہے:

قطرے میں دجلہ دِکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

وہ ایک ہی فعل کو فعلِ اصلی اور امدادی فعل کی حیثیت سے استعمال کرتے ہیں تو جہاں شعر کے معنوی پہلوؤں میں اضافہ ہوتا ہے وہیں شعر میں صنعت بھی در آتی ہے۔

(ج) اختیاری صورت:

جان دی ، دی ہوئی اسی کی تھی
حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

یہاں ''جان دی''، جان دے دی کی تصغیری صورت ہے اور یہ فقرہ حال تمام کے صیغے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔اس میں لفظ 'جان' اسمِ مجرد ہے اور ''دی''، فعل 'دینا' کی حالِ تمام کی نحوی صورت ہے۔دوسرا فقرہ ''دی ہوئی''، دینا اور ہونا کی اتصالی صورت ہے۔اس فقرے میں 'دینا' اصل اور 'ہونا' امدادی فعل ہے۔اس طرح یہ فقرہ مرکب فعل بن گیا ہے۔اس شعر کے مصرعۂ اولی کے دونوں فقرے 'خبر' یا اطلاع بہم پہنچاتے ہیں۔پہلے فقرے میں جان دے دینے کی خبر ہے اور دوسرے فقرے میں اس بات کی اطلاع ہے کہ جو جان دے دی گئی ہے وہ کسی کی دی ہوئی تھی۔جس کسی نے جان دے دی، یہ اس کا اختیاری عمل تھا۔اس اختیاری عمل کی وضاحت کرنے کے لیے غالب نے ایک فعل کو دو طرح سے استعمال کر کے شعر میں معنوی حسن پیدا کر دیا ہے۔دوسرے مصرع میں لفظ 'حق' کے دونوں جگہ علاحدہ معنی ہیں۔پہلے حق سے مراد 'سچائی / حقیقتِ حال' ہے اور دوسرے حق کے معنی 'وعدے کا پورا ہونا' ہے۔

(د) شرطیہ صورت:

تو مجھے بھول گیا ہو تو پتا بتلادوں
کبھی فتراک میں تیرے کوئی نخچیر بھی تھا

اس شعر میں شاعر نے خبریہ، شرطیہ اور اختیاری تینوں ترکیبوں کا استعمال صرف ایک مرکب فعل ''بتلادوں'' کے ذریعہ کیا ہے۔'تو مجھے بھول گیا' اور 'تیرے فتراک میں کوئی نخچیر بھی تھا' یہ دونوں فقرے خبریہ ہیں۔'تو پتا بتلادوں' میں اختیاری اور شرطیہ دونوں صورتیں کارفرما ہیں۔بتلانا، بتانا فعل کی متعدی شکل ہے۔شاعر کہنا چاہ رہا ہے کہ، اے ظالم! تو اگر مجھے بھول گیا ہو تو تجھے اپنا پتا بتا دیتا ہوں کہ تیرے فتراک میں جو نخچیر (شکار) تھا وہ میں ہی ہوں۔'تو مجھے بھول گیا ہو تو شرطیہ فقرہ ہے یعنی اگر تو واقعی مجھے بھول گیا ہوگا تو میں اپنا پتا تجھے بتا دینا چاہتا ہوں۔'بتلادوں میں اصل فعل 'بتانا' ہے اور دوں 'دینا' کی منصرف صورت ہے امدادی فعل ''دینا'' کے اور بھی استعمال ہوئے ہیں، جیسے غالب کا شعر ہے:

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

اس شعر میں 'وا کرنا' لفظ 'وا' کشادہ کے معنی میں مستعمل ہے۔یہ اسم کیفیت ہے۔'کرنا' فعل ہے۔ان دونوں سے مل کر مرکب نما ''وا کرنا'' بنا ہے۔پھر اس مرکب نما سے ''دینا'' کی منصرف شکل (دیے) جوڑ دی گئی ہے۔شوق نے بندِ قبائے حسن ایسے وا کر دیے کہ اب درمیان میں سوائے نگاہ کے کوئی حائل نہیں ہے۔

لاغر اتنا ہوں کہ گر تو بزم میں جا دے مجھے
میرا ذمہ ، دیکھ کر گر کوئی بتلا دے مجھے

اس شعر میں ''جا (جگہ) دینا'' اور ''بتلا دینا'' دونوں فقروں میں ''دینا''، فعل کا استعمال ہوا ہے۔پہلے مصرعے میں جا دینا میں دینا فعل اصلی ہے جبکہ دوسرے مصرعے میں بتلا دینا میں دینا امدادی فعل ہے اور یہ بتانا اصلی فعل سے جڑ کر مرکب ہوا ہے یعنی، بتا دینا۔بتلانا فعل متعدی کی صورت ہے اور اس میں کام کسی دوسرے سے کرایا جاتا ہے۔نظم طباطبائی کو اس شعر کی شرح میں سہو ہوا ہے۔انھوں نے لکھا ہے کہ 'لاغری کے سبب سے میں کسی کو دکھائی نہ دوں گا، کوئی مجھے بتائے گا کیا؟ نظم نے دوسرے مصرعے کے معنی غلط بتائے ہیں۔دراصل یہاں ''دیکھ کر سے مراد 'تلاش کر کے'

ہے اس مصرعے میں 'میرا ذمہ' کہہ کر تلاش کرنے کا چیلنج دیا گیا ہے۔ اس شعر کا مطلب یہ ہے کہ میں اتنا لاغر و ناتواں ہوں کہ مجھے بزم میں بیٹھنے کی جگہ بھی مل جائے تو اس بزم میں مجھے کوئی تلاش نہیں کر سکتا۔

شکوۂ یاراں غبارِ دل میں پنہاں کر دیا
غالب ایسے گنج کو شایاں یہی ویرانہ تھا

اس شعر کے مصرعۂ اولیٰ میں ''کر دیا'' کرنا اور دینا کی اتصالی صورت ہے اور دیا ماضی تمام ہے اور واردات (شکوۂ یاراں کا غبار دل میں پنہاں کرنے) کا نشان گر بھی ہے۔ کبھی کبھی یہ امدادی فعل اجازت طلبی کا بھی نشان گر بن جاتا ہے۔ جیسے ''مجھے جانے دیجیے۔'' ''دینا'' اس امدادی فعل کا اتصال بالعموم مفعولی مصدروں کے ساتھ ہوتا ہے جیسے 'مار دینا'، کر دینا، کھود دینا، ڈال دینا' وغیرہ۔ چلنا، ہنسنا، رونا، چھینکنا وغیرہ ایسے افعال ہیں جن سے ''دینا'' امدادی فعل جڑ جائے تو فعل کے اچانک وقوع پذیر ہونے کے معنی برآمد ہوتے ہیں جیسے 'چل دینا، ہنس دینا، رو دینا، چھینک دینا وغیرہ۔

(۷) جانا:

اردو میں 'جانا' امدادی فعل کی کئی شکلیں اور صورتیں ہیں۔ جملے/شعر میں اس کے استعمال سے مفہوم میں تغیر واقع ہوتا ہے۔ مثلاً 'لڑکی گاتی جاتی ہے'۔ اس جملے کا ایک مطلب تو یہ ہے کہ 'لڑکی گاتی ہوئی جاتی ہے'۔ یعنی لڑکی کے جانے کے عمل میں تواتر ہے۔ لیکن اس جملے سے یہ مراد لی جائے کہ 'لڑکی گاتے ہوئے جاتی ہے' تو اب لڑکی کے دو کاموں کا اظہار ہوگا۔ ایک جانے کا عمل اور دوسرا گانے کا۔ غالب کے یہاں 'جانا' امدادی فعل کا ایسا استعمال دکھائی دیتا ہے لیکن شاعر نے اس مرکب فعل کی ترتیب الٹ دی ہے یعنی جاتی رہی کی بجائے رہی جاتی کر دی ہے۔ بہ ایں صورت مصرعے سے ''نقصان ہونا، ختم ہونا یا ضائع ہونا'' کے معنی نکلتے ہیں جیسے ملمع کی ساری چمک جاتی رہی، شوقِ آزار جاتا رہا وغیرہ۔

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

شعر کا مفہوم ہے کہ اگرچہ جادہ راہ وفا دم شمشیر کے سوا کچھ بھی نہیں یعنی تلوار کی باڑھ کی مانند تیز ہے۔ اس پر چلنے سے تکلیف کا ہونا ناگزیر ہے مگر حسرت ہے کہ اس کی لذت ختم ہو گئی ہے۔ ''جانا'' ایسا امدادی فعل ہے کہ فعل مجہول کے ساتھ اس کے اتصال سے زمانے کی تمام شکلیں برآمد ہوتی ہیں جیسے خط بھیجا جاتا ہے/جا رہا ہے/جائے گا/بھیجا گیا (جانا مصدر کی ماضی صورت) چٹھی بھیجی جاتی ہے/بھیجی جا رہی ہے/بھیجی گئی۔

بعض اوقات 'جانا' امدادی فعل، طور معروف اور طور معدولہ بنانے میں معاونت کرتا ہے، جیسے: آسمان میں بادل چھا گئے۔ میرے پیروں تلے کوئی کچل گیا۔ چور بالضرور پکڑا جائے گا۔ یہ امدادی فعل، کام کی تکمیل کا اظہار بھی کرتا ہے جیسے: ہو جانا، بن جانا، پھوٹ جانا، مر جانا وغیرہ۔ بعض اوقات اس امدادی فعل سے کام کی عجلت یا جلدی کا گمان ہوتا ہے، جیسے پی جانا، کھا جانا، پہنچ جانا، پلٹ جانا اور پھر جانا۔ کبھی 'جانا' امدادی فعل 'آنا' کی ضد کے طور پر استعمال ہوتا ہے مثلاً لوٹ جاؤ (لوٹ آؤ کی ضد)، دیکھ جاؤ، کر جاؤ وغیرہ۔ غالب کے کلام میں 'جانا' ایسا امدادی فعل ہے جس کے اکثر پہلو دکھائی دیتے ہیں:

مگر غبار ہوئے پر ہوا اُڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

یار سے چھیڑ چلی جائے اسد
گر نہیں وصل تو حسرت ہی سہی

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی

ہوں ز خود رفتۂ بیدائے خیال
بھول جانا ہے نشانی میری

مرتے مرتے دیکھنے کی آرزو رہ جائے گی
وائے ناکامی کہ اس کافر کا خنجر تیز ہے

وہ بد خو اور میری داستانِ عشق طولانی
عبارت مختصر، قاصد بھی گھبرا جائے ہے مجھ سے

آخری شعروالی غالب کی اس غزل میں دیکھا جانا، ٹھہرا جانا، سونپا جانا، چھوٹا جانا اور پوچھا جانا وغیرہ قوافی استعمال ہوئے ہیں۔ان تمام قوافی میں امدادی فعل ’جانا‘ کا اثرونفوذ دکھائی دیتا ہے۔

(۸) سکنا/ پانا

اردو قواعد میں امدادی فعل ’سکنا‘، اختیاری فعل کی ایسی ساخت ہے جس سے کام کرنے کی صلاحیت یا عدم صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔’پانا‘ امدادی فعل اسی کی متبادل شکل ہے۔جیسے میں یہ کام کرسکوں گا یا میں یہ کام کر پاؤں گا۔ان دونوں جملوں میں ’سکنا‘ اور ’پانا‘ تقریباً قریب المفہوم ہیں۔اس کی منفی صورت یہ ہوسکتی ہے مثلاً میں یہ کام نہیں کرسکوں گا یا میں یہ کام نہیں کر پاؤں گا۔ان دونوں طرح کے جملوں میں اصل فعل کرنا ہے اور سکنا نیز پانا امدادی فعل کی حیثیت سے استعمال ہوئے ہیں۔ان امدادی افعال سے کام کرنے کی صلاحیت و عدم صلاحیت اور قدرت وعدم قدرت کا ادراک ہوجاتا ہے۔غالب کے یہاں اس امدادی فعل کو بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ جیسے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

زنگ بالعموم سبز رنگ کا ہوتا ہے اور یہ لطافت کی ضد ہے یعنی زنگ میں کثافت ہوتی ہے لیکن یہی زنگ جب آئینے کو صیقل کرنے کے لیے لگایا جاتا ہے تو آئینہ چمکنے لگتا ہے پتا چلا کہ آئینے میں یہ

چمک بغیر زنگاری کے پیدا نہیں ہوسکتی یا آئینہ یہ چمک بغیر زنگاری کے پا نہیں سکتا۔

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت

ان دونوں اشعار میں غالب نے ’’سکنا‘‘ امدادی فعل کو منفی معنی ہی میں استعمال کیا ہے۔اس امدادی فعل کے استعمال کی اور بھی صورتیں ہیں جیسے مثبت معنی میں اس کا استعمال کام کی اجازت کے لیے بھی اس کا استعمال ہوتا ہے۔’’تم جا سکتے ہو۔‘‘ اس کے برعکس انکار کے لیے بھی یہ مستعمل ہے جیسے تم نہیں جا سکتے وغیرہ۔’سکنا‘ امدادی فعل، کام کے تیقن کا بھی نشان گر ہوسکتا ہے کیونکہ سکنا اس امدادی فعل کے استعمال سے جملے میں یقین کو تقویت حاصل ہوتی ہے جیسے: احمد کھلی چھت پر چڑھ سکتا ہے یا احمد امتحان میں مشکل سے پاس ہو پایا۔ان دونوں جملوں میں ’چڑھنا‘ اور ’ہونا‘ افعال کام کے مثبت پہلو لیے ہوئے ہیں لیکن ان کے ساتھ بالترتیب ’سکنا‘ اور ’پانا‘ امدادی افعال جڑ جاتے ہیں تو وہ تیقنِ عمل کی نشان دہی کرتے ہیں۔جیسے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اِدھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

یہاں غالب بلندی پر ایک مکان بنانے کے یقین کو ’سکنا‘ امدادی فعل کے ذریعے ظاہر کر رہے ہیں۔ اس کے برعکس منفی فقرے میں ’سکنا‘ امدادی فعل جوڑ کر وہ کام کی بے یقینی کا اظہار کرتے ہیں:

ہوں کشمکشِ نزع میں ہاں جذبِ محبت
کچھ کہہ نہ سکوں پر وہ مرے پوچھنے کو آئے

غالب نے اس غزل میں ’’لفظ‘‘ آئے‘‘ کی نحوی ترکیب میں معنی کے مختلف پہلو اجاگر کیے ہیں۔اس غزل کے مطلع ہی کے دونوں مصرعوں میں استعمال ہوئے ’’آئے‘‘ کے معنی دونوں جگہ مختلف ہیں:

کہتے تو ہو تم سب کہ ’’بتِ غالیہ مو آئے‘‘
ایک مرتبہ گھبرا کے کہو کوئی کہ ’’وہ آئے‘‘

یہاں پہلے مصرعے کے ''آئے'' میں توقع کا اظہار ہے تو دوسرے مصرعے میں ''آئے'' میں خبریہ عنصر کی کارفرمائی ہے۔ 'ہوں کشمکشِ نزع' والے شعر میں 'آئے' کو دو طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ (۱) آئے میں امید/توقع کا پہلو ہے اور (۲) خبر ہے۔ بہرحال! یہ غالب کی نحویات کا کمال ہے کہ ان کے آگے الفاظ معنی پر رم کرتے ہیں۔

غالب نے ''سکنا'' امدادی فعل کو استفہامیہ لہجے میں بھی استعمال کیا ہے:

سخن کیا کہہ نہیں سکتے کہ جویاں ہوں جواہر کے
جگر کیا ہم نہیں رکھتے کہ کھودیں جا کے معدن کو

اس شعر میں ''سکنا'' اس امدادی فعل کا استعمال کر کے ایک طرف استفہامیہ انداز اپنایا گیا ہے تو دوسری جانب اسی امدادی فعل سے جرأت آزمائی کی بھی بات کہی گئی ہے۔

''سکنا'' امدادی فعل کی بحث میں ہم نے اس کے ہم معنی امدادی فعل ''پانا'' کا بھی ذکر کیا ہے۔ غالب کے یہاں ایک مکمل غزل ''پایا'' کی ردیف میں موجود ہے لیکن اس کے تمام ردیفوں میں ''پانا'' فعل اصلی کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ جہاں تک ان کے دیوان کا تعلق ہے تو مجھے اس میں ''پانا'' امدادی فعل کا استعمال کہیں نظر نہیں آیا۔

(۹) چُکنا:

مذکورۂ بالا تمام افعال کی بحث میں یہ بتایا جا چکا ہے کہ بجز 'سکنا' کے تمام افعال، فعل خاص کے طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں۔ جہاں تک 'چکنا' کا تعلق ہے، تو غالب کے یہاں اس کے فعل خاص کے طور پر استعمال کرنے کی مثال نہیں ملتی۔ انھوں نے 'چکنا' کو امدادی فعل کے طور پر ہی استعمال کیا ہے۔ جیسے:

دل کو نیازِ حسرتِ دیدار کر چکے
دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں

یہاں 'چکنا' امدادی فعل سے حالیہ تمام زمانے کی نشان دہی ہوتی ہے۔ شعر میں 'کرنا' اور 'دیکھنا' دو

کاموں کی وضاحت ہے۔ ایک یہ کہ دل کو حسرت دیدار میں صرف کر چکے۔ دوم یہ کہ اب ہم محسوس کرتے ہیں کہ اب تو دیدار کی طاقت ہم میں باقی نہیں ہے۔ دونوں افعال کے یکے بعد دیگرے سرزد ہونے کو نظم طباطبائی 'افعال قلوب' کہتے ہیں۔ حالیہ تمام کے لیے 'چکنا' امدادی فعل کا استعمال غالب نے شاہ ظفر کی مدح میں کہے گئے قصیدے میں بھی کیا ہے:

جبکہ چودہ منازلِ فلکی
کر چکی قطع تیری تیزیِ گام
کہہ چکا میں تو سب کچھ اب تو کہہ
اے پری چہرہ ! پیکِ تیز خرام

غالب کے دیوان میں ''چکنا'' امدادی فعل کی یہ تین ہی مثالیں ہیں۔ حال تمام کے افعال کے لیے ان کے یہاں دیگر لفظیات کا استعمال بھی ہوا ہے۔

(۱۰) امدادی افعال اپنے مادے کے ساتھ:

بعض امدادی افعال ایسے بھی ہوتے ہیں جو مرکب ہو کر اپنے مادے کے ساتھ آتے ہیں۔ افعال کی یہ ایسی نحوی ساخت ہوتی ہے جس کی وجہ سے فعلی ترکیب میں معنوی تغیر پیدا ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

لینا۔ (خاص فعل) اور لینا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'لے لینا'
دینا۔ (خاص فعل) اور دینا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'دے دینا'
رہنا۔ (خاص فعل) اور رہنا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'رہ رہا'
کرنا۔ (خاص فعل) اور کرنا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'کیا کرایا/کیا کرنا'
لگنا۔ (خاص فعل) اور لگنا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'لگی لگائی، لگ گئی' جیسے
ع اس گھر کو آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے
چلنا۔ (خاص فعل) اور چلنا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'چل چلاؤ/معکوس

ترکیب چلا چل'

ملنا۔ (فعل خاص) اور ملنا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت ' ملنا ملانا'

سننا۔ (فعل خاص) اور سنانا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'سننا سنانا'

بننا۔ (فعل خاص) اور بنانا (امدادی فعل) دونوں کی مرکبہ ساخت 'بننا بنانا'

غالب کے اشعار میں اکثر جگہ ان ساختوں کو اپنایا گیا ہے جیسے:

(۱) لگ گیا:

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
ہائے اپنی بے کسی کی پائی ہم نے داد یاں
عشق پر زور نہیں ہے یہ وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

(۲) کیا کیے:

بے صرفہ ہی گزرتی ہے ہو گرچہ عمرِ خضر
حضرت بھی کل کہیں گے کہ ہم کیا کِیا کیے
گاہ جل کر کیا کیے شکوہ
سوزشِ داغ ہائے پنہاں کا
گئے وہ دن کہ نادانستہ غیروں کی وفاداری
کیا کرتے تھے تم تقریر، ہم خاموش رہتے تھے

(۳) اٹھائے اٹھنا:

(۴) بنائے بنے:

بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے

فعل کے خاص مادے کے ساتھ امدادی افعال کی ترکیب کی یہ چند مثالیں ہیں جن کو غالب نے اپنے اشعار میں استعمال کیا ہے۔ یہ ایسی تراکیب ہیں جن سے خیال آفرینی کے بغیر بھی حسنِ معنی میں نکھار پیدا ہوتا اور شعر کے معنوی تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔

(۱۱) محاوروں میں امدادی افعال کا عمل:

بعض مرکب افعال محاوروں کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو ایسی صورت میں امدادی افعال کی معنوی حیثیت میں تغیر واقع ہو جاتا ہے۔ مثلاً احمد سامان لے کر چل دیا۔ اس مفرد جملے میں معنوی لحاظ سے کوئی پیچیدگی نہیں لیکن ''چل بسنا'' محاورتاً استعمال کیا جائے تو امدادی فعل کے معنی میں تغیر واقع ہو جاتا ہے جیسے ''ابا جان چل بسے'' یعنی وفات پا گئے۔ یہ دوسری مثال بھی غور طلب ہے۔ ''وہ چھت سے اتر گئی'' میں 'اتر گئی' مرکب فعل ہے اور 'گئی' امدادی فعل۔ مگر ''اس کی صورت اتر گئی'' میں 'اتر جانا' میں اتر جانا محاورے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ ذیل میں مرکب افعال سے بنے چند محاورے دیے جا رہے ہیں:

محاورہ	معنی	مثال
۱۔ مرے جانا	ضد کرنا	ذرا سی مٹھائی کے لیے کیوں مرے جاتے ہو۔
۲۔ چلتا بننا	فرار ہونا	زیور چھین کر ڈاکو چلتا بنا۔
۳۔ مارا مارا پھرنا	سخت دوڑ دھوپ کرنا	ملازمت کے لیے وہ مارا مارا پھرتا ہے۔
۴۔ چل بسنا	وفات پانا	اماں جان چل بسیں۔
۵۔ کِھل اُٹھنا	خوش ہونا	امتحان میں کامیابی کی خبر سن کر اس کا چہرہ کھل اُٹھا۔
۶۔ چھا جانا	متاثر کرنا	اپنے اشعار سے وہ محفل پر چھا گیا۔
۷۔ کھو جانا	محو ہونا	موسیقی کی دھن میں وہ کھو گیا۔
۸۔ پی جانا	برداشت کرنا	وہ غصے کو پی گیا۔
۹۔ بن آنا	موقع ملنا	گھر کو خالی دیکھ کر چور کی بن آئی وغیرہ۔

کلام غالب میں ایسے محاوروں کی مثالیں ہمیں بآسانی مل جاتی ہیں۔ جیسے: ؎

(۱) الٹے پھر آنا
بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں، کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

(۲) بَن پڑنا
درماندگی میں غالبؔ کچھ بن پڑے تو جانوں
جب رشتہ بے گرہ تھا ، ناخن گرہ کشا تھا

(۳) آپڑنا
دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

(۴) کربیٹھنا
دھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہ تھا
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالب پیش دستی ایک دن

(۵) پاؤں پڑنا
دی سادگی سے جان پڑوں کوہ کن کے پاؤں
ہیہات! کیوں نہ ٹوٹ گئے پیرزن کے پاؤں

(۶) اپنا سامنہ لےکر رہ جانا
آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

(۷) انگشت رکھنا
لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت

(۸) آنکھیں مند جانا
مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالبؔ
یار لائے مری بالیں پہ اسے پر کس وقت

(۹) زخم پر نمک چھڑکنا
زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزہ ہوتا اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک

(۱۰) ہاتھ پاؤں پھول جانا
اسدؔ خوشی سے مرے ہاتھ پاؤں پھول گئے
کہا جو اس نے ذرا میرے پاؤں داب تو دے

ان مثالوں سے واضح ہوجاتا ہے کہ غالب نے ایسے محاورے بھی استعمال کیے جو مرکب افعال سے تشکیل پاتے ہیں۔ قابل توجہ امر یہ ہے کہ غالب نے شعری ضرورت کے تحت ان محاوروں کی ہیئت

نہیں بدلی۔ کیوں کہ شعری ضرورت کے تحت محاوروں کی ہیئت بدلنا محاورۂ زبان کے خلاف ہے۔

(۱۲) امدادی افعال کا نحوی پہلو:

اردو میں امدادی افعال کے نحوی پہلو کی تفہیم نہایت دشوار ہے۔ ہماری قواعد کی کتابوں میں اس پر تفصیلی بحث نہیں ملتی۔ ڈاکٹر عصمت جاوید نے اگرچہ امدادی افعال کے نحوی پہلو پر علاحدہ سے کچھ نہیں لکھا لیکن تفصیل ان کے یہاں بہر حال پائی جاتی ہے۔ انھوں نے امدادی افعال کی نشست پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

''میں نے اسے دیکھ لیا ہے'' اس جملے میں امدادی فعل بات میں زور پیدا کرنے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اسے امدادی فعل تاکیدی کہا جاسکتا ہے۔ مذکورہ بالا جملے میں (۱) 'دیکھ' خاص فعل ہے۔ (۲) 'لیا' امدادی فعل تاکیدی ہے اور 'ہے' امدادی فعل زمانی ہے۔''

(''نئی اردو قواعد'' ڈاکٹر عصمت جاوید، ترقی اردو بیورو دہلی، ۲۰۰۰ء ص ۱۲۲)

یعنی نشست کے اعتبار سے ان کے یہاں امدادی فعل ''تاکیدی'' اور ''زمانی'' ہوتے ہیں۔ سونیا چرنیکووا نے البتہ انھیں ''اختتامی'' اور ''تکمیلی'' کہا ہے۔ منشی گلاب سنگھ مؤلف ''رسالہ قواعدِ اردو''، ''ہے'' کو ''کلمۂ ربط'' کہتے ہیں تو مؤلف ''ممتاز القواعد'' کے نزدیک اسے ''کلمۂ ربط'' کہنا درست نہیں۔ بعض ماہرین ''ہے'' کو ''فعل ناقص'' کہتے ہیں۔ مگر ڈاکٹر عصمت جاوید ''ہے'' کو فعلِ ناقص نہیں مانتے۔ صرف ''ہے'' کے تعلق سے ماہرین کے خیالات میں اتنا اختلاف پایا جاتا ہے، وہ بھی ایسا امدادی فعل، جملے میں جس کی نشست سب سے آخر میں ہوتی ہے۔ جملے کے درمیان میں آنے والے امدادی افعال کے نشستی ناموں کی بحث اور بھی زیادہ گنجلک اور پیچیدہ ہو سکتی ہے۔ یہ بامعنی جملہ بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے۔ ''مکان بیچ ڈالا جاسکتا تھا۔''

اس جملے میں ''بیچنا'' خاص فعل ہے اور ''ڈالنا''، ''جانا''، ''سکنا'' اور ''تھا'' امدادی افعال ہیں۔ مجھے کسی کتاب میں افعال کی ان نشستوں کے علٰحیدہ نام نہیں ملے، جبکہ ہندی میں ان

کے ان کے الگ الگ نام ہیں جیسے رنجک ، واچیہ بودھک ، اپانت اور چرم ۔ آخر الذکر دونوں نام
سونا کے ''اختتامی'' اور ''تکمیلی'' ہندی سے ترجمہ ہی محسوس ہوتے ہیں ۔ یا ہوسکتا ہے خود سونیا نے
ان کا اردو میں ترجمہ کرلیا ہو۔ ہندی ناموں کے مطابق ان کے اردو نام بالترتیب امدادی ، اختیاری
، اختتامی اور تکملہ ہو سکتے ہیں ۔ پس مذکورۂ بالا جملے میں امدادی افعال کی نحوی ترکیب یوں ہوگی : ''
مکان بیچ ڈالا جا سکتا تھا۔''

''بیچنا'' خاص فعل
''ڈالنا'' امدادی فعل
''جانا'' امدادی فعل اختیاری
''سکنا'' امدادی فعل اختتامی
''تھا'' امدادی فعل تکملہ

چند مثالوں سے اس کی وضاحت ہوسکتی ہے:

''یہ دیوار گرادی جاسکتی ہے۔''

''گرانا'' خاص فعل
''دینا'' امدادی فعل
''جانا'' امدادی فعل اختیاری
''سکنا'' امدادی فعل اختتامی
''ہے'' امدادی فعل تکملہ

''اسے یہ کام کر دینا چاہیے تھا''۔

''کام کرنا'' خاص فعل
''دینا'' امدادی فعل
''چاہیے'' امدادی فعل اختتامی
''تھا'' امدادی فعل تکملہ

نشست کے اعتبار سے پہلی نشست میں بیشتر خاص افعال آئیں گے۔ دوسری نشست میں امدادی
فعل کی جگہ متعین ہے ۔ تیسری نشست میں اختیاری امدادی افعال میں ''جانا'' اور ''آنا'' آ سکتے
ہیں ۔ اختتامی امدادی افعال کی نشست میں ''سکنا''، ''چکنا''، ''رہنا'' اور ''چاہنا'' ہی کو جگہ ملے گی ۔
ان کی جگہ کوئی دوسرا امدادی فعل نہیں آ سکتا اور آخری حصے یعنی امدادی فعل تکملہ میں ''ہے''، ''ہیں ،
''تھا'' اور ''تھے'' ان کی تذکیر و تانیث اور واحد جمع کے اعتبار سے آئیں گے۔

مذکورۂ بالا تمام مباحث نثری قواعد سے جڑے ہوئے ہیں ۔ شعری قواعد پر ان کا انطباق شاذ ہی ہوتا
ہے ۔ دراصل بحور و اوزان اور شعری ضرورت ان نثری قواعد کی متحمل نہیں ہوسکتی ۔ نثری جملوں میں
لفظی تراکیب کی جو صورت ہوتی ہے ، شعر کی ہیئت اس سے قدرے مختلف ہوتی ہے اس لیے
شاعری میں نثری قواعد کا اہتمام نہیں ملتا ، ہاں ! نثری قواعد کے اجزا ، شاعری میں بالضرور برتے
جاتے ہیں ۔ غالب کے یہاں بھی اس قواعد کو برتنے کی مثالیں مل جاتی ہیں ۔ البتہ اشعار میں
اجزائے کلام کی ساختی ترکیب میں فرق محسوس کیا جا سکتا ہے ۔ جیسے:

لیتا ، نہ اگر دل تمھیں دیتا ، کوئی دم چین
کرتا ، جو نہ مرتا ، کوئی دن آہ و فغاں اور

غالب کے ایک مکتوب کے حوالے سے سہا مجددی نے اس شعر کی شرح خود غالب کی زبانی کہی ہے:

''یہ بہت لطیف تقریر ہے۔ ''لیتا'' کو ربط ہے ''چین'' سے۔ ''کرتا'' مربوط ہے ''آ
ہ و فغاں'' سے ۔ عربی میں تعقید معنوی اور لفظی دونوں معیوب ہیں ۔ فارسی میں تعقید
معنوی عیب اور تعقید جائز ، بلکہ فصیح و ملیح ۔ ریختہ تقلید ہے فارسی کی ۔ حاصل معنی
مصرعین یہ کہ اگر دل تمھیں نہ دیتا ، تو کوئی دم چین لیتا ۔ اگر نہ مرتا تو تو کوئی دم اور آہ و
فغاں کرتا۔''

(''مطالب الغالب'' سہا مجددی ، مدھیہ پردیش اردو اکادمی بھوپال ۱۹۹۸ء ص ۱۲۵)

نظم طباطبائی ، اس شعر کی شرح یوں رقم کرتے ہیں :

''دونوں مصرعوں میں شرط جزا کے درمیان میں واقع ہوئی ہے اور دونوں مصرعوں کی

ترکیب میں مشابہت اور معادلت ہے اور حسنِ بندش ہے۔ مطلب یہ کہ اگر دل تمھیں نہ دے دیا ہوتا تو کوئی دم چین لیتا۔ اگر مر نہ جاتا تو کچھ دنوں آہ وفغاں کرتا۔ نحو کے اعتبار سے پہلے مصرعے میں (لیتا) کا محل آخر مصرع ہے۔ اور دوسرے مصرعے میں بھی (کرتا) آخر میں ہونا چاہیے تھا۔ لیکن معنی کے اعتبار سے یہاں ترکیب نحوی کی مخالفت ہی چاہیے اور (لیتا) اور (کرتا) کا مقدم کر دینا ہی ضرور ہے کہ ان دونوں فعلوں کے مقدم کر دینے سے معنی میں کثرت پیدا ہو گئی ہے۔ یعنی اب ترتیب الفاظ ان معنی پر دلالت کرتی ہے جیسے معشوق نے اس سے کہا ہے کہ تو کوئی دم چین نہیں لیتا اور اب تو آہ وفغاں کرنا بھی تو نے کم [کر] دیا۔ اس کے جواب میں یہ شعر ہے کہ ہاں لیتا میں چین، اگر دل تجھے نہ دیا ہوتا۔ کرتا کچھ دن اور آہ وفغاں [اگر] مر گیا نہ ہوتا۔"

("شرح دیوانِ اردوے غالب"، نظم طباطبائی [مرتبہ: ظفر احمد صدیقی]، دہلی ۲۰۱۲ء ص ۱۷۴)

تبادل لفظی کی ایسی مثالیں غالب کے یہاں اکثر پائی جاتی ہیں۔ جملوں کی اس قسم کی ساختی پیچیدگیوں سے اگرچہ تفہیم شعر میں دقت پیدا ہو جاتی ہے لیکن معنی آفرینی ہی نہیں حسن آفرینی میں بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ اس شعر میں فعل [لیتا/دیتا اور کرتا] کی جگہ نحوی ترتیب کے مطابق نہیں ہے۔ زورِ معنی پیدا کرنے کے لیے شاعر نے اس وتیرے کو اپنایا ہے۔ افعال کے تبدیلیِ مقام سے نثری جملوں میں جو انقباض پیدا ہو جاتا ہے، شعر میں حسنِ معنی کے اضافہ کا سبب بن جاتا ہے۔

غالب کے اشعار میں تبدّل لفظی کی دوسری مثال بھی اپنے اندر معنوی وسعت رکھتی ہے:

گھر ہمارا، جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا

بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

شعر کا مطلب اگرچہ بالکل صاف ہے لیکن اس شعر کے مصرعِ اولیٰ کے نحوی تجزیے سے ثابت ہوتا ہے کہ اس میں مبتدا اضافی ترکیب کا حامل ہے۔ اس میں اردو کی مروجہ نحوی ترتیب کے برعکس ضمیر اضافی (ہمارا) مضاف (گھر) کے بعد آیا ہے۔ یعنی "ہمارا گھر" کی بجائے "گھر ہمارا" کہا گیا

ہے۔ اسی طرح خبریہ فقرے کو رونے کی وجہ درمیان میں ڈال کر مبتدا سے منفصل کر دیا گیا ہے۔ شعر کا مفہوم سہا مجددی نے اس طرح واضح کرنے کی کوشش کی ہے:

"اپنے اس گھر کو جس میں گریہ ہوتا رہتا ہے، معرض طوفان میں بیان کر کے بحر سے تشبیہ دیتے ہوئے دوسرا نتیجہ ظاہر کیا ہے یعنی جس طرح دریا کی جگہ دریا نہ ہوتا تو ویرانی ہوتی، اسی طرح ہمارے گھر میں کوئی نہ کوئی بربادی ضرور ہوتی۔ رونا نہ ہوتا تو کوئی اور آفت ہوتی۔"

("مطالب الغالب" سہا مجددی، بھوپال ۱۹۹۸ء ص ۱۷)

غالب کے اس شعر میں سہا کی تشریح کے مطابق یاسیت، مایوسی اور دل شکستگی کی فضا چھائی ہوئی محسوس ہوتی ہے لیکن شمس الرحمٰن فاروقی نے اس شعر میں انفعالی نہیں مسرت آگیں اور طمانیت پرور لہجہ تلاش لیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"لیکن اس شعر کا لہجہ مایوسی یا رنجیدگی یا پچھتاوے کا نہیں بلکہ اس میں ایک طرح کا غرور ہے، اپنی حالت پر طمانیت اور مسرت ہے۔ یہ کیفیت میرؔ کے یہاں اکثر ملتی ہے کہ مضمون تو تباہی اور بربادی یا شکستگی کا ہے لیکن لہجہ غرور اور تمکنت کا غالبؔ نے میرؔ سے بہت کچھ حاصل کیا، خاص کر یہ لہجہ کہ ذکر تباہی کا ہو لیکن انداز میں خوش طبعی یا تمکنت ہو۔"

("تفہیم غالب"، شمس الرحمٰن فاروقی، غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی ۲۰۱۹ء ص ۶۵)

دیا ہے خلق کو بھی تا اسے نظر نہ لگے

بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لیے

اس شعر کے معنی یہ ہیں کہ "عیش" (اسم کیفیت) تو صرف تجمل حسین خاں کے لیے بنا ہے لیکن اسے (تجمل حسین خاں/عیش) کو نظر نہ لگ جائے اس لیے (اللہ نے) مخلوق کو بھی اس میں سے تھوڑا تھوڑا عیش دے دیا ہے۔ طباطبائی نے اس شعر کے نحوی پہلو پر غور کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"(دیا ہے خلق کو بھی) اس جملے میں سے فاعل یعنی خدا نے اور مفعول ثانی یعنی عیش

محذوف ہے۔لفظ عیش میں دو فعل یعنی (دیا ہے اور بنا ہے) تنازع رکھتے ہیں۔''

(''شرح دیوانِ اردوے غالب''، نظم طباطبائی، دہلی ص ۴۸۱)

نحوی اعتبار سے بننا اور دینا دو فعل اسم کیفیت ''عیش'' کے متعلق آئے ہیں۔ دونوں افعال کا فاعل اللہ ہے جو شعر میں محذوف ہے۔ پھر ضمیرِ اشارہ (اسے) کہہ کر شاعر نے مفعول کو بھی محذوف کر دیا ہے۔ حذف شدہ مفعول کی وجہ سے ضمیر ''اسے'' کا اشارہ ''تجمل حسین خاں اور عیش'' دونوں کی طرف ہوسکتا ہے۔ یعنی یا تو عیش کو نظر نہ لگے یا تجمل حسین خاں کو نظر نہ لگے۔ سہا نے ان کے عیش کو نظر نہ لگنے کی بات کہی ہے۔ جس سے دونوں مفہوم نکلتے ہیں۔

تجھ سے قسمت میں مری صورتِ قفلِ ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

شعر کے معنی یہ ہیں کہ بات کے بنتے ہی یعنی تجھ سے ملاقات ہوتے ہی قفل ابجد کی طرح جدائی ہو گئی۔ اس مختصر سے خیال کو شاعر نے شعر کی لفظیات کو نحوی پیچیدگیوں میں جکڑ لیا ہے۔ شعر ''تجھ سے'' کا تعلق مصرعِ ثانی کے آخری فقرے ''جدا ہوجانا'' سے ہے۔ ''جدا ہونا'' فعل ہے ''جانا امدادی فعل کی اختیاری صورت ہے۔ نحوی اعتبار سے تجھ سے مبتدا ہے اور جدا ہوجانا خبر کی فعلی ترکیب ہے۔ درمیان کے فقروں کو اسی ترکیب میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ نظم طباطبائی نے اس شعر کی نحوی ساخت پر غور کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''(تجھ سے) (جدا ہوجانے) سے متعلق ہے اور (قسمت میں) متعلق ہے (تھا لکھا) سے اور جدا ہوجانے سے قفل کا کھلنا مراد ہے کہ جب حروف مرتب ہوکر وہ کلمہ بنتا ہے، جو واضع نے معین کر دیا ہوتو قفل ابجد کھل جاتا ہے اور بات کا بن پڑنا تدبیر کے بن پڑنے کو کہتے ہیں۔''

(''شرح دیوان اردوے غالب''، نظم طباطبائی، ص ۱۴۴)

یہ عمر بھر جو پریشانیاں اُٹھائی ہیں ہم نے
تمھارے آئیواے طرہ ہاے خم بہ خم آگے

''آگے آنا'' محاورہ ہے۔ یہ ایک بددعا کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ جس کے معنی تمھیں آگ لگے، تمھیں کوسا لگے، تمھارا نقصان ہوجائے وغیرہ ہوتے ہیں۔ غالب نے اس محاورے کی تقلیب کر دی ہے یعنی اس کے الفاظ میں الٹ پھیر کر دی ہے۔ شاعر محبوب کی زلفوں سے مخاطب ہوکر کہہ رہا ہے کہ تمھاری خاطر ہم نے عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائی ہیں وہ تمام تمھاری زلفوں کے آگے آئے۔ شاعر نے متعلق فعل مکانی (آگے) سے پہلے فعل (آئے) کو رکھا ہے۔ دوسرے مصرعے کے فقرے تمھارے آگے آئیو میں تعقید واقع ہوگئی ہے۔ فعل اور امدادی فعل کی ایسی تقلیبی صورت کی مثالیں غالب کے یہاں بہ آسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔

باب ششم

کلام غالب میں تمیزی افعال

جس طرح اسم کی کیفیات اور خصوصیات بتانے والے لفظ کو صفت کہا جاتا ہے اسی طرح فعل اور صفت کی کیفیتوں اور خصوصیتوں کی وضاحت کرنے والے الفاظ قواعد کی زبان میں تمیز یا متعلق فعل کہلاتے ہیں۔ تمیز بروزن تعمیر عربی لفظ ہے لیکن فارسی اور اردو کی بول چال میں 'تمیز' بروزن خمیر بن گیا ہے اور آج یہی املا مروج ہے۔ فعل کی خصوصیات سے مراد اس کی زمانی، مقامی، طوری اور مقداری حالت ہے۔ ان کے علاوہ بھی متعلق فعل اسم، صفت، ضمیر، مصدر، حروف ربط کی ظرفی اور طوری حالت وغیرہ سے بنتے ہیں۔ متعلق فعل کی زمانی، مقامی، طوری اور مقداری حالت کا معنوی سطح پر تعین کرنے کے لیے کتنا، کیسا، کب اور کہاں کے سوالات سے حاصل ہونے والے جوابات معاونت کر سکتے ہیں۔ متعلق افعال کی تقسیم تین بنیادوں پر ہو سکتی ہے۔ (الف) استعمال کی بنیاد پر (ب) ہیئت کی بنیاد پر اور (ج) معنی کی بنیاد پر۔

(الف) استعمال کی بنیاد پر:

(۱) جن متعلق افعال کا استعمال جملے میں آزادانہ طور پر ہوتا ہے، جیسے ہائے! میں اب کیا کروں، جلدی آؤ پیارے وغیرہ۔ ان دونوں مثالوں میں بالترتیب 'اب اور جلدی' ایسے آزاد متعلق افعال ہیں جن کے بغیر بھی یہ فقرے اپنا مفہوم ادا کر دیتے ہیں۔

(۲) جو متعلق افعال، فقرے یا جملے کی بامعنی اکائیوں سے جڑے رہتے ہیں جیسے جب لیلیٰ ہی

نہیں تو میں جی کے کیا کروں گا۔ جہاں ریگستان دکھائی دیتا ہے، کبھی وہاں پانی ہوا کرتا تھا۔ یاد رہے کہ جب، جہاں، جوں، جتنا جیسے متعلق افعال ضمیر موصولہ ''جو'' سے بنتے ہیں۔

(۳) بعض متعلق افعال ایسے ہوتے ہیں جو کلمے کی کسی بھی قسم سے منسلک ہو جاتے ہیں جیسے اس نے مجھے پوچھا تک نہیں۔ یہ تو کسی کی جعل سازی دکھائی دیتی ہے۔ ان جملوں میں 'تک' اور 'تو' متعلق فعل ہیں جو بالترتیب 'پوچھنا' فعل اور 'یہ' ضمیر اشارہ سے جڑے ہیں۔

(ب) ہیئت کی بنیاد پر:

(۱) ایسے متعلقہ فعل جو دوسرے اجزائے کلام سے مل کر بنتے ہیں۔

(۲) ایسے متعلقہ فعل جو کسی دوسرے لفظ سے نہیں بنتے جیسے اچانک، پھر، ٹھیک، دور وغیرہ۔

(۱) اسما سے بنے متعلق فعل:

اس طرح کے متعلق افعال اسم کے ساتھ فعل جڑنے سے بنتے ہیں جیسے: دن بھر، دیر رات تک، صبح سویرے، ترتیب سے، بلیوں اچھلنا، پانی پھرنا، بھوکوں مرنا، گلا پھاڑنا۔ گھڑ چال، مستانہ چال، گلی گلی جھانکنا، تم کیا خاک مدد کرو گے وغیرہ۔ اشعارِ غالب کے نحوی نظام میں ضرورت شعری کے تحت جملے کی بامعنی صرفی اکائیاں اکثر قواعدی ضابطے سے ہٹ کر اپنے مقامِ معینہ کو بدل دیتی ہیں۔ متعلق فعل کے الفاظ میں بھی اس طرح کا تغیر رونما ہوتا ہے۔ مثلاً:

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

یاں صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں
نے وہ سرود و شور نہ جوش و خروش ہے

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

بے صرفہ ہی گزرتی ہے ہو گرچہ عمرِ خضر
حضرت بھی کل کہیں گے کہ ہم کیا کیا کیے
ہنسا کچھ کھلکھلاکر پہلے ، پھر مجھ کو جو پہچانا
تو یوں رویا کہ جوئے خوں بہی پلکوں کے داماں سے

مندرجۂ بالا اشعار میں ’مستانہ طے کرنا، صبح دم دیکھنا‘ ’پریشان نکلنا‘ بےصرفہ گزرنا اور کھلکھلا کر ہنسنا، پانچوں اسم سے جڑ کر بنے متعلق فعل ہیں ۔ ان اشعار کے تمام متعلق فعل ،فعل کی کیفیت بھی بیان کر رہے ہیں ۔ آخری مثال میں کھلکھلا کر ہنسنا حالیہ معطوفہ بطور متعلق فعل استعمال ہوا ہے ۔ بعض اوقات اسم کے آگے ’سے‘ (نشان گرِ وصف فعل) لگانے سے بھی متعلق فعل بن جاتے ہیں جیسے:

نہ کہیو طعن سے پھر تم کہ ’’ہم ستم گر ہیں‘‘
مجھے تو خو ہے کہ جو کچھ کہو ’’بجا کہیے‘‘

اس شعر میں فقرہ ’طعن سے کہنا‘ طعن (اسم) سے (نشان گرِ وصفِ فعل) اور کہنا (فعل) کے بامعنی تعملات سے بنا ہے ۔ چونکہ اس فقرے میں ’طعن‘ کہنا فعل کی خوبی کا مظہر ہے ۔ اس لیے قواعد کی رو سے یہ متعلق فعل کے زمرے میں آتا ہے ۔ اردو میں اسم کے آگے یوں ’سے‘ لگنے سے بالعموم متعلقِ فعل کی صورت بن جاتی ہے جیسے صبح سے ، بھولے سے ، محبت سے دن بھر سے وغیرہ ۔ غالب کا یہ شعر بطور مثال پیش کیا جاسکتا ہے:

اس رنگ سے اٹھائی کل اس نے اسد کی نعش
دشمن بھی جس کو دیکھ کے غم ناک ہو گئے

یہاں نعش اٹھانے کے ڈھنگ رطریقے کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس لیے ’اس رنگ سے‘ متعلق فعل ہوا۔

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

اس شعر میں جلاد کے آگے چلنے کے طریقے کو بتایا گیا ہے۔ ’نشاط سے چلنا‘ یہ ’’عجب نشاط سے ہم جلاد کے آگے چلے ہیں‘‘ اس حال مطلق والے جملے کی طویل اکائی ہے جس میں چلنے کے فعل کی خوبی بتائی

گئی ہے۔ اس لیے ’عجب نشاط سے‘ یہاں متعلق فعل کہلائے گا۔ اسی نوع کا یہ شعر بھی ہے:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

یہاں زندگی کا ’اس شکل سے گزرنا‘ میں ’اس شکل‘ اسم اشارہ ہے اور ’گزرنا‘ فعل کی خوبی بیان کر رہا ہے۔

(۲) ضمائر سے بنے متعلق فعل:

اس طرح کے متعلق افعال ضمائر کے ساتھ فعل جڑنے سے بنتے ہیں جیسے یہاں، وہاں، ادھر، ادھر، جدھر، کدھر، ضمائر سے بنے ایسے متعلق افعال مکانی کہلاتے ہیں ۔ متعلق فعل مکانی کی دو قسمیں ہیں (ا) ظرفی : جیسے یہاں ، وہاں ، آگے رسامنے ، پیچھے ، اندر ، باہر ، نیچے ، اوپر ، پاس ، قریب ، دور وغیرہ اور (۲) طرفی : جیسے ادھر ، ادھر ، کدھر ، جدھر ، دائیں بائیں ، اس طرف ، اُس طرف ، شرقی رشرقاً ، غربی رغرباً ، شمالی رشمالاً ، جنوبی رجنوباً وغیرہ ۔ ضمائر سے بنے متلق افعال میں کبھی کبھی کام کرنے کا وقت ظاہر ہوتا ہے ، جیسے اب ، جب ، آج ، کل ، صبح سویرے ، آگے ، شب و روز ، رفتہ رفتہ ، دھیرے دھیرے وغیرہ ۔ غالب کے کلام میں ان متعلق افعال کی مثالیں مل جاتی ہیں ۔ جیسے:

جو آؤں سامنے ان کے تو مرحبا نہ کہیں
جو جاؤں واں سے کہیں کو تو خیر باد نہیں (سامنے، واں [وہاں] مکانی ظرفی)
رات کے وقت مے پیے ، ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے ، پر نہ کرے خدا کہ یوں (یاں۔ مکانی ظرفی)
منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے (بلندی پر۔ مکانی ظرفی ،
عرش سے ادھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا اُدھر۔ مکانی طرفی)

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی (آگے،اب زمانی متعلق فعل)

اس شعر میں حالِ دل پر ہنسی آنے اور نہ آنے کے وقت کی نشان دہی کی گئی ہے۔

بازیچۂ اطفال ہے دنیا ، مرے آگے (آگے، متعلق فعل مکانی۔ شب و روز،
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے متعلق فعل زمانی)

شاعر نے مندرجۂ بالا اشعار میں لفظ ’آگے‘ کا استعمال متعلق فعل زمانی اور متعلق فعل مکانی دونوں طرح کیا ہے۔

غالب کے یہاں بعض اشعار ایسے بھی ملتے ہیں جن میں زمانی و مکانی دونوں متعلقہ افعال کی ترجمانی ایک ساتھ ہوئی ہے۔ جیسے:

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مری بالیں پہ اسے پر کس وقت

اس شعر میں آنکھیں بند ہوجانے کے بعد یار کو بالیں پر لانے کی بات کہی گئی ہے۔ اس میں لانے کا وقت اور مقام وقت دونوں متعلق افعال کا ذکر ہے۔ اسی انداز کا یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے
خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس

ان دونوں اشعار میں تاسف کے جذبے کو دو طرح سے واضح کیا گیا ہے۔ پہلے شعر میں استفہام کے ذریعے اور دوسرے شعر میں حرف فجائیہ ’ہے ہے‘ کے ذریعے۔

(۳) طوری متعلق فعل:

اس نوع کے متعلق افعال کام کی نوعیت، طور طریقے کا اظہار کرتے ہیں۔ اس کی پہچان ’’کیسا‘‘ سوال پوچھنے سے ہوجاتی ہے، جیسے چٹ پٹ، جلدی جلدی، رفتہ رفتہ، چپکے چپکے وغیرہ جملوں میں ان کا استعمال بالعموم فعل سے پہلے ہوتا ہے مثلاً زید چٹ پٹ تیار ہوگیا۔ وہ جلدی

جلدی چلنے لگا۔ فعل کے طور طریقوں کا اظہار کرنے والے متعلق افعال کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ انھیں کسی خاص قسم کے اندر رکھنا ذرا مشکل امر ہے اس لیے ان کی صرف نشان دہی کافی ہوگی۔ چند متعلق افعال درج ذیل ہیں: ایسے، ویسے، جیسے، اچانک، بآسانی، بہ دیر، بالمشافہ، یونہی، پیدل، آپ ہی آپ، یکا یک، بغور، حسبِ منشا، حسبِ ضرورت، بے شک، دراصل، ہاں، جی، ٹھیک، بجا، اس لیے، تو، ہی، بھی، بھر، تک وغیرہ۔ ان کے علاوہ جبراً، فوراً، مثلاً، بعینہٖ، فی الفور، بالکل، بقدر، ہر چند، غالباً، یقیناً، فی الحقیقت، چنانچہ، لہٰذا، کما حقہٗ، قس علیٰ ہذا۔ غالب کے یہاں ان کے استعمال کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر (ہر چند۔ متعلق فعل)
ع طاقت بقدر لذت آزار بھی نہیں (بقدر۔ متعلق فعل)

(۴) تکرار فعل سے بنے متعلق فعل:

کبھی کبھی افعال کی تکرار سے فعل کی حالت کا اندازہ ہوجاتا ہے جیسے رفتہ رفتہ، بیٹھے بیٹھے، چلتے چلتے وغیرہ۔ غالب کے اشعار میں متعلق افعال کی یہ مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔ جیسے:

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے (رفتہ رفتہ۔ متعلق فعل)
تم اپنے شکوے کی باتیں نہ کھود کھود کے پوچھو
حذر کرو مرے دل سے کہ اس میں آگ بھری ہے (کھود کھود کے۔ متعلق فعل)
ع چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع ماتم خانہ ہم (چپکے چپکے۔ متعلق فعل)

ان تینوں اشعار میں کام کی طوری حالت بتائی گئی ہے۔ یعنی رفتہ رفتہ، سراپا الم ہونا، بات کو کھود کھود کر پوچھنا اور چپکے چپکے جلنا۔

(۵) مصادر سے بنے متعلق فعل:

متعلق فعل مصادر سے بھی بنتے ہیں جیسے آتے، کرتے، دیکھتے ہوئے، مرتے ہوئے، بیٹھے ہوئے، چاہے، لیے، مانو وغیرہ۔ غالب کے یہاں اس قسم کے متعلق افعال کا استعمال ہوا ہے۔ جیسے:

آ گہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا
(جس قدر چاہے سے ''بچھانا'' فعل کا وصف بیان ہوتا ہے)

اس شعر کے پہلے مصرعے کی نثر یوں ہوگی: ''آ گہی، جس قدر چاہے دامِ شنیدن بچھائے'' جس کی رو سے 'دامِ شنید بچھانے' کے فعل کا وصف 'جس قدر چاہے' سے ظاہر ہو رہا ہے۔

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے
(کیے ہوئے، 'کرنا' فعل کی صفت بیان کر رہا ہے)

(ج) معنی کے اعتبار سے متعلق فعل:

معنی کے اعتبار سے متعلق فعل کی چار قسمیں ہیں (۱) متعلق فعل مکانی (۲) متعلق فعل زمانی (۳) متعلق فعل طوری (۴) متعلق فعل مقداری۔ گزشتہ صفحات میں اولین تین قسموں پر غور کیا جا چکا ہے۔ اب یہاں متعلق فعل مقداری پر غور کیا جائے گا۔ مقدار کے میزان کی تقسیم یوں کی جا سکتی ہے۔ (الف) مقدارِ قلیلی (ب) مقدارِ کثیری اور (ج) مقدارِ تدریجی۔

مقدارِ قلیلی، متعلق فعل کی وہ قسم ہے جس کے ذریعے کام میں پائی جانے والی کمی ظاہر ہوتی ہے۔ جیسے، کچھ، لگ بھگ، چند، ٹک، ذرا، چندے، رمق عنقا وغیرہ۔ ان مقداری متعلق فعل میں ''چندے چند'' کی مختلف شکلیں مختلف معنی کے ساتھ اردو شاعری میں نظر آتی ہیں۔ مثلاً غالب کہتے ہیں:

رہے اس شوخ سے آزردہ ہم چندے تکلف سے
تکلف بر طرف، تھا ایک اندازِ جنوں وہ بھی

حسرت دست گہ و پاے تحمل تا چند
رگِ گردن خطِ پیمانۂ بے مُل تا چند

ان دونوں اشعار میں غالب نے 'چند' کا استعمال مقدار کی کمی کی وضاحت کے لیے کیا ہے لیکن اُردو محاورے اور ضرب الامثال میں 'چندے' کے معنی بدل جاتے ہیں۔ جیسے چندے آفتاب چندے ماہتاب' اس مثل میں 'چندے' کے معنی بے مثل کے ہیں۔ غالب نے ایک پوری غزل میں متعلق فعل ''چند'' کا استعمال مقدار کی کمی کے لیے کیا ہے:

دلِ بیتاب، کہ سینے میں دمِ چند رہا
بدمِ چند گرفتارِ غمِ چند رہا
زندگی کے ہوئے ناگہ نفس چند تمام
کوچۂ یار جو مجھ سے قدمِ چند رہا

پہلے شعر میں 'دم' ذومعنی کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ پہلے معنی اس کے سانس کے ہیں اور دوسرے معنی ساعت/وقفہ/لمحہ کے ہیں۔ شاعر نے اس شعر میں نحوی کرتب بازی دکھانے کی کوشش کی ہے۔ پہلے مصرعے میں 'دلِ بیتاب' کے سینے میں چند ساعت رہنے کی بات کہی گئی ہے۔ دوسرا مصرعے پہلے مصرعے کی خبر بیان کر رہا ہے کہ (دلِ بیتاب) سینے کے اندر چند سانسوں تک غم میں گرفتار رہا ہے۔ اس مصرعے میں 'چند' کا دو بار استعمال ہوا ہے۔ پہلے 'چند' کا تعلق 'دم' یعنی سانس سے ہے لیکن دوسرے 'چند' کا تعلق جس فقرے سے ہے، اس کی قرأت میں کالی داس گپتا کے مرتبہ دیوان غالب کے مطابق 'گرفتار' اور 'غم' دونوں کے نیچے 'زیرِ اضافت کی علامتیں شامل ہیں، جن کی وجہ سے مصرعے کی نحوی ساخت پیچیدہ ہوگئی ہے۔ یہاں 'گرفتارِ' کی 'را' کو موقوف الیہ یعنی 'را' بلا اضافت اور اضافت کے ساتھ دونوں طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ غمِ چند کے معنی یہاں معمولی غم کے زیادہ مناسب ہیں ورنہ 'غم' کو جمع کی صورت میں تسلیم کرنا پڑے گا، لیکن چند غم کہنا محاورہ نہیں ہے۔

دل بیتاب کا سینے میں دم چند یعنی تھوڑی ساعت رہنے کی بات کہنے کی وجہ سے ''دمِ چند، رہنا اس فعل کا متعلق فعل بن گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں دم (سانس) اور گرفتارِ غم دونوں کا متعلق فعل 'چند' ہی ہے۔

دوسرے شعر کے پہلے مصرع میں نَفَس کے معنی سانس اور ساعت/گھڑی دونوں لیے جا سکتے ہیں ۔ یعنی ناگاہ زندگی کی چند گھڑیاں ختم ہوئیں ۔ یا ناگاہ زندگی کی چند سانسیں تمام/ختم ہوئیں۔ پہلا مصرع معنی کے لحاظ سے دوسرے مصرع سے مربوط ہے۔ اس لیے مکمل شعر کے معنی ہوں گے، ''کوچۂ یار جب مجھ سے چند قدم ہی رہ گیا تھا، ناگاہ زندگی کی باقی چند سانسیں/گھڑیاں تمام ہوئیں۔ یہاں پہلے مصرع میں متعلق فعل 'چند' کی نسبت نفس سے اور دوسرے مصرع میں 'قدم' سے ہے۔ اس طرح اوپر کی تمام مثالوں میں یہ متعلق فعل تخفیفِ عمل کے نشان گر بن گئے ہیں ۔ قلتِ شے کی سب سے ادنیٰ حالت کے لیے 'عنقا' یعنی عدم وجود کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس سے مراد ایسی شے جس کا کوئی وجود نہیں۔ غالب نے 'مدعا عنقا ہے' اور 'عنقا ارمی' جیسی تراکیب تخفیف اشیا کے لیے استعمال کی ہیں۔ اسی نوع کا ایک لفظ 'رمق' بھی ہے یہ انتہائی قلیل شے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ غالب کے کلام میں مجھے اس کی کوئی مثال نہیں ملی۔

دوسری قسم مقدار کثیری ہے اس سے مراد وہ مقدار جس سے کسی شے کی زیادتی کا اظہار مطلوب ہو۔ جیسے بہت، خوب، زیادہ، انتہا، بہت زیادہ، وفور وغیرہ۔ غالب کے کلام میں متعلق فعل مقداری کے استعمال کی مثالیں مل جاتی ہیں، لیکن انھوں نے کثرتِ مقداری کے اظہار کے لیے بعض محاوراتی مرکبات سے بھی کام لیا ہے مثلاً بیک وقت کئی چیزوں کا ہاتھ لگ جانا، اس کے لیے فارسی کا محاورہ ''بیک کف بردن صد دل'' استعمال ہوتا ہے۔ گویا مقدار کی کثرت کا اظہار اس محاورے سے ہوتا ہے۔ غالب نے ایک شعر میں اسے برتا ہے:

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

سبحہ کو عرف عام میں تسبیح کہتے ہیں جس کے اندر سو دانے ہوتے ہیں اور ذکر کرتے

ہوئے ان دانوں کو پھیرا جاتا ہے۔ تسبیح پھیرنے کا یہ عمل صرف ایک ہاتھ کی انگلیوں پر بہ آسانی کیا جاتا ہے۔ معشوق کو تسبیح پھیرنے کا یہ عمل اس لیے مرغوب ہے کہ وہ بھی ہاتھ کے ایک اشارے سے سو دلوں کو اپنی جانب پھیر سکتا ہے۔ یہاں اگرچہ بیک کف بردن صد دل میں صفت عددی ہے لیکن کئی دلوں پر یکساں قابو پانے کے جو معنی نکلتے ہیں وہ بردن یعنی 'اڑا لے جانا' کی خصوصیت کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ غالب کے دیوان کی پہلی غزل میں تنہائی کی حالت میں شام کے صبح کرنے کی دشواری کو جوئے شیر لانا کہا گیا ہے یعنی تنہائی کی رات گزارنا نہایت سخت کام ہے جیسے پہاڑ کھود کر جوئے شیر لانا۔ ان معنوں میں شام کے صبح کرنے کے عمل کا متعلق فعل جوئے شیر لانا ہے۔ چونکہ جوئے شیر لانا یہ محاورہ کام کی نہایت سختی یا دشواری کے لیے استعمال ہوا ہے اس لیے غالب کے شعر میں جوئے شیر لانا متعلق فعل کے زمرے میں آئے گا۔

مقدارِ تدریجی میں ان متعلق افعال کا شمار ہوتا ہے جو کسی شے یا فعل کی بتدریج کمی یا اضافے کا اظہار کرتے ہیں۔ جیسے تھوڑا تھوڑا، کم کم، باری باری، تِل تِل، پل پل وغیرہ۔ بعض اوقات مصادر سے سابقے جوڑ کر بھی متعلق فعل بنائے جاتے ہیں جیسے انجانا، بے گانا، بےقصور، بخیر، بالجبر، بالمشافہ، بدستور، نڈر، دراصل، درحقیقت، ہر گھڑی، ہر دن، ہر پل، بلاضرورت، ناگہاں، فی الفور، ہر چند وغیرہ۔ بعض افعال سے لاحقے جوڑ کر بھی متعلق فعل بنائے جاتے ہیں جیسے جبراً، فوراً، قصداً، مثلاً، ہفتہ وار، ماہوار وغیرہ۔ ان کے علاوہ بھی بیسیوں الفاظ اردو میں رائج ہیں جو بطور متعلق فعل استعمال ہوتے ہیں۔ غالب کے یہاں ان کا استعمال بھی ہوا ہے لیکن نحوی تراکیب کے متاثر ہونے کی ان کے ہاں کوئی مثال نہیں ملتی اور نہ ہی حسن بیان کے اضافے کا وہ سبب بنے ہیں۔ ان الفاظ (متعلق افعال) کے استعمال کے دوران نثری نحوی ساخت اور شعری نحوی ساخت میں کوئی فرق نظر نہیں آتا۔

باب ہفتم

کلام غالب میں حرف جار ''سے''

فارسی کی طرح اردو قواعد کے بھی تین حصے مانے جاتے ہیں: علم ہجا، علم صرف اور علم نحو۔ علم ہجا میں حروف اور ان کی آوازوں پر بحث ہوتی ہے۔ علم صرف میں حروف کی جڑواں شکل یعنی الفاظ زیر بحث آتے ہیں جبکہ علم نحو میں جملے کی ساخت پر غور کیا جاتا ہے۔ قابل غور امر یہ ہے کہ علم صرف میں الفاظ کی قسموں (اسم، ضمیر، صفت، فعل اور تمیز) کے علاوہ بقیہ قسموں (حرف ربط، حرف عطف اور فجائیہ) کو فی نفسہ اپنے کوئی معنی نہ رکھنے کی بنا پر حروف میں شامل کر لیا گیا ہے مثلاً کا، کی، کے، کو، کہ، بھی، مگر، میں، پر، سے، لیکن وغیرہ۔ درآں حالیکہ یہ کلمات بھی اپنے معنی ضرور رکھتے ہیں اگرچہ لغات میں ان کے معنی نہ دیے گئے ہوں۔

دراصل الفاظ (جسے بعض ماہرین نے کلمہ بھی کہا ہے۔) کی ابتدائی چار اقسام (اسم، ضمیر، صفت اور فعل) ایسی ہیں جن پر زمانے (ماضی، حال، مستقبل)، جنس (مذکر، مونث) تعداد (واحد، جمع) اور حالت (متکلم، حاضر، غائب) کے اثرات مرتب ہوتے ہیں اور ان کی شکلیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں مگر باقی ماندہ الفاظ یعنی (تمیز، کلمۂ ربط، کلمۂ عطف اور فجائیہ) پر مذکورہ عوامل اپنا کوئی اثر نہیں ڈالتے، نہ ہی ان کی صورتوں میں تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ وہ اپنی اصل ہیئت پر برقرار رہتے ہیں۔

قواعد نویسوں نے کلمۂ ربط کی جزوی اقسام حروفِ جار (کو، نے، میں، پر، سے، تک) اور حروف اضافی (کا، کی، کے) کے درمیان کوئی فرق قائم نہیں کیا۔ جہاں تک حرفِ جار ''سے''

کے نحوی استعمال کا تعلق ہے، اس کے استعمال سے تفہیم شعر میں الجھن پیدا ہونے کا خدشہ لگا رہتا ہے۔ اس میدان میں مبتدی اور غیر اردو داں طبقے ہی نہیں، دانش ور بھی ٹھوکر کھاتے ہیں۔ چنانچہ غالب اپنے خط، بنام قاضی عبدالجمیل جنون بریلوی، مورخہ ۱۹ مارچ ۱۸۶۴ء میں لکھتے ہیں۔

''مومن خاں کے اس مصرع میں تردد کیا ہے: 'تم سے دشمن کی مبارک باد کیا' ''سے'' بمعنی ''از'' نہیں بلکہ بمعنی ''مثل'' و ''مانند'' ہے۔ یعنی چوں تو دشمن اگر تہنیت دہد برآں چہ اعتبار؟''

وصل کے وعدے سے ہو دل شاد کیا
تم سے دشمن کی مبارک باد کیا

یعنی اگر تم نے کہا کہ لو مبارک ہو، کل ہم آئیں گے یا تمھیں بلائیں گے۔ ہم ایسے وعدے سے کیا خوش ہوں گے؟ تم جیسے دشمن کے مبارک باد دینے سے کیا ہوتا ہے۔''

(''غالب کے خطوط'' جلد چہارم ص ۱۵۰۹، مرتبہ: ڈاکٹر خلیق انجم)

مذکورہ شعر مومن کی غزل کا مطلع ہے۔ غالب نے اس کے پہلے مصرعے کو بدل دیا تھا۔ مومن کے شعر کا اصل مصرعہ یوں ہے ع ''وعدۂ وصلت سے ہو دل شاد کیا''۔ اس شعر کے مصرعہ ثانی کے لفظ ''سے'' کو جنون سمجھ نہ سکے تھے اس لیے انھوں نے غالب سے اس امر میں استفسار کیا تھا اور غالب نے ''سے'' کے معنی شرح کے ساتھ بیان کر دیے۔

کلام غالب گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ ان کے یہاں لفظ ''سے'' کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔ اس جادونگری میں بہت سے دانش وران سخن بھٹک گئے ہیں۔ یہاں غالب انسٹی ٹیوٹ کا مذاکرہ منعقدہ ۲۳ جون ۱۹۸۴ء یاد آ رہا ہے۔ غالباً ''تفہیم غالب'' کے عنوان سے اس مذاکرے میں غالب کے درج ذیل شعر پر بحث ہو رہی تھی:

جام ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

بحث میں ادیبوں، دانشوروں اور ماہرین غالب کی مختلف آرا سامنے آئیں، لیکن پروفیسر عنوان

چشتی (مرحوم) نے مذکورہ شعر میں نئے نکتے تلاش کرنے کی کوشش کی تھی۔ انھوں نے کہا تھا:

''پہلے مصرعے میں ''مجھ سے'' کا ''سے'' بھی غور طلب ہے۔ عہدِ میر تک ''سے'' مانند اور طرح'' کے معنی میں استعمال ہوتا تھا اگر غالب کے شعر میں ''مجھ سے'' کو ''میری مانند'' تصور کرلیا جائے تو اس کی نثر ہوگی۔۔۔۔۔''ہر ذرے کا جام میری طرح سرشارِ تمنا ہے۔ (میں) کس کا دل ہوں کہ مجھے دو عالم میں لگایا گیا ہے۔''

دراصل مرحوم عنوان چشتی کو اس شعر میں موجود لفظ ''سے'' کو سمجھنے میں التباس ہوا تھا۔ یہاں ''سے'' ادات تشبیہ نہیں ''حرف جار'' کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اگر ادات تشبیہ کے تحت اس کے معنی ''مانند'' مراد لیے جائیں تو غالب کے اس شعر میں کئی صرفی ونحوی اسقام در آئیں گے، جو غالب جیسے کہنہ مشق سخن شناس کے یہاں ممکن نہیں ہے مثلاً ادات تشبیہ کی اردو میں تین صورتیں مستعمل ہیں۔

(۱) 'سا'، (واحد مذکر)، اردو میں اس کا استعمال کچھ اس طرح ہوا ہے:

(۱) عشق ہے اے ذوق وہ کافر کہ جس کے ہاتھ سے
شیخ صنعا سا مسلماں رند مشرب ہو گیا (''سا'' ادات تشبیہ واحد مذکر)

(۲) نمازوں میں مسیحا سا پیمبر مقتدی ہوگا
وہی رتبہ ہے تیرا بھی جو رتبہ تھا ترے جد کا ('' '' '')

(۲) ''سی'' (واحد مؤنث) جیسے:

(۱) نازکی ان کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

(۲) آغوش کی موج سے وہ مضطر
مچھلی سی نکل گئی تڑپ کر

(۳) ''سے'' (جمع مذکر مؤنث) مثلاً:

(۱) جلوے خورشید کے سے ہوتے ہیں
نغمے ناہید کے سے ہوتے ہیں

(۲) سرو سا قد تو گل سے رخسارے
شانے بازو بھرے بھرے سارے

اگر عنوان چشتی کے مفروضے کو صحیح، یعنی ''مجھ سے'' کے ''سے'' کو ادات تشبیہ مان لیا جاتا ہے تو شعر میں ''طرفین تشبیہ'' (مشبہ) چونکہ واحد ہے اس لیے یہاں ادات تشبیہ واحد یعنی ''سا'' (مجھ سا) استعمال ہونا چاہیے تھا۔ (یعنی ذرے کا ہر جام میرے مانند (مجھ سا) سرشار تمنا ہے۔) دوسری صورت یہ بھی ہوسکتی ہے کہ ''جام ہر ذرہ'' کی ترکیب میں 'جام' کو جمع کے صیغے کے طور پر قبول کرلیا جائے یعنی (ہر ذرے کے جام میری مانند سرشار تمنا ہیں) اس صورت میں فعل ناقص ''ہے'' کی بجائے ''ہیں'' آئے گا مگر غالب کے یہاں شعر میں یہ دونوں نحوی حالتیں مفقود ہیں تو کیا ہم اسے غالب کے سہو سے تعبیر کریں گے!!!

حقیقتاً مذکورہ شعر میں ''سے'' حرف جار معلول ہے۔ ادات تشبیہ سے اس کا اس شعر میں کوئی علاقہ نہیں۔ اس صورت میں مصرعے کے معنی بالکل واضح ہیں کہ میرے سبب ہر ذرے کا جام سرشار تمنا ہے۔ اردو قواعد میں حرف جار ''سے'' کے صرفی ونحوی تعملات کے کئی پہلو ہیں اور ہر پہلو سے اس کے معنوی ابعاد وابستہ ہیں مثلاً 'چاقو سے آم کاٹو' میں ''سے'' کا جو محل ہے وہ ''درخت سے پھل گرا'' کے ''سے'' کا ہرگز نہیں۔ ''تم سے اچھا کون ہے؟'' اس استفہامیہ جملے میں ''سے'' کے جو معنی مستنبط ہوتے ہیں وہی معنی 'ملک میں بہت سے کارخانے ہیں۔'' میں موجود ''سے'' سے نہیں لیے جاسکتے۔ گویا جملے کی نحوی ترکیب میں مختلف انداز سے استعمال ہونے والے حرف جار ''سے'' کے مختلف معنی ہو سکتے ہیں لیکن ان مختلف الجہات معنی میں تمیز کرنے کا کوئی مستقل اصول اردو قواعد میں دکھائی نہیں دیتا۔ اگر ہم ''سے'' کا استعمال ہونے والے اردو جملوں کا انگریزی ترجمہ کرلیں تو ''سے'' کے قوس قزحی خوب صورت رنگ واضح دکھائی دیں گے۔ صرف اردو کے ایک ''سے'' حرف کے لیے انگریزی میں یہ prepositions استعمال ہوتے ہیں جیسے

through,along,,thanby, with, to,from وغیرہ۔ ان کے علاوہ as اور like بھی ادات تشبیہ کے لیے مستعمل ہیں۔ ہمارے ناقدین اور قواعد نویسوں نے ''سامنے کے الفاظ'' کہہ کر ''سے'' جیسے بیسیوں کلمات پر توجہ نہیں دی۔ انگریزی میں شیکسپیئر کی تخلیقات پر جو لغات مرتب ہوئے ہیں، ان میں شیکسپیئر کے یہاں استعمال ہونے والے prepositions اور conjuctions تک کی نشان دہی کی گئی ہے اور ان کے معنوی فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

غالب کے کلام میں ''سے'' کی سحر انگیزی کی ایک مثال ہم اوپر دیکھ چکے ہیں۔ انھوں نے ''سے'' کو اور بھی کئی معنوں میں استعمال کر کے معنی آفرینی کے طلسم کو جگایا ہے۔ ان کے دیوان (مرتبہ کالی داس گپتا رضا) میں ''سے'' کی ردیف والی ۷ غزلیں ہیں، جن میں ۱۵۱ اشعار ہیں۔ ان غزلوں کے علاوہ قطعات میں ۷ اشعار ایسے ہیں جن کی ردیف بھی ''سے'' ہے۔ باقی پورے دیوان میں بہ استثنیٰ قصائد، سلام، رباعیات وغیرہ غالب نے کم و بیش ۹۰۰ بار ''سے'' کا استعمال کیا ہے۔ اس کی تفصیل حسب ذیل ہے۔

ردیف الف میں ۱۵۷ مرتبہ ''سے'' کا استعمال ہوا ہے۔ اس ردیف کی ۱۲ غزلوں میں ''سے'' کا مطلق استعمال نہیں ہوا۔

ردیف ب میں ۱۰ جگہ ''سے'' استعمال کیا گیا ہے۔ صرف ایک غزل ایسی ہے، جس میں حرف ''سے'' آیا ہی نہیں۔

ردیف ت میں ۱۱۴ اشعار میں ''سے'' کو برتا گیا ہے۔

ردیف ث میں صرف ایک بار ''سے'' آیا ہے۔

ردیف ج میں پانچ بار ''سے'' کو استعمال کیا گیا ہے۔

ردیف چ میں ۶ بار ''سے'' آیا ہے۔ ایک غزل میں ''سے'' کو برتا ہی نہیں گیا۔

ردیف ح میں ۳ بار ''سے'' کو برتا گیا ہے۔

ردیف د میں ۱۲ بار اسے استعمال کیا گیا ہے۔ اس ردیف کی ۲ غزلوں میں ''سے'' شامل نہیں ہے۔

ردیف ر والی غزلوں میں ۳۲ جگہ ''سے'' استعمال ہوا ہے۔ ایک غزل میں اس کا استعمال نہیں ہوا۔

ردیف ز کی غزلوں میں ۱۷ مرتبہ حرف ''سے'' آیا ہے اور اس کی بھی ایک غزل ایسی ہے جس میں ''سے'' کو برتا نہیں گیا۔

ردیف س کی غزلوں میں ۴ جگہ ''سے'' آیا ہے۔ البتہ ایک غزل میں ''سے'' کا استعمال ہی نہیں ہوا۔

ردیف ش میں ۵ اور ردیف ظ میں ایک جگہ ''سے'' کا استعمال ہوا ہے۔

ردیف ع اور غ میں بالترتیب ۱۳ اور ۷ بار ''سے'' کو استعمال کیا گیا ہے، نیز دونوں ردیفوں میں ایک ایک غزل ''سے'' کے استعمال سے خالی ہے۔

ردیف ف میں ''سے'' ۴ بار آیا ہے۔ ک کی ردیف میں بھی ''سے'' ۴ جگہ آیا ہے اور ایک غزل ''سے'' سے عاری ہے۔

ردیف ل میں ''سے'' ۲۳ بار اور م کی ردیف میں ۱۹ بار استعمال ہوا ہے۔ م کی ردیف میں ایک غزل میں ''سے'' مطلق استعمال نہیں ہوا۔

ردیف ن میں ۱۴۱ بار ''سے'' کو برتا گیا ہے۔ اس ردیف کی ۸ غزلیں ایسی ہیں جن میں ''سے'' کا استعمال نہیں ہوا۔

ردیف و میں ۳۰ بار حرف ''سے'' آیا ہے اور ۳ غزلیں ''سے'' سے عاری ہیں۔

ردیف ہ میں ۲۴ جگہ حرف ''سے'' استعمال ہوا ہے۔ ۴ غزلیں البتہ ایسی ہیں جن میں ''سے'' کا استعمال نہیں ہوا۔

ردیف ے میں کل ۳۱۶ بار ''سے'' استعمال ہوا ہے۔ اس ردیف میں سب سے زیادہ یعنی ۵۴ غزلیں ایسی ہیں جن میں حرف ''سے'' آیا ہی نہیں۔

اس طرح دیوان غالب میں کل ۸۴ غزلیں ایسی ہیں جن میں حرف ''سے'' کا مطلق استعمال نہیں ہوا۔

دیوان غالب میں ''سے'' کی شمولیت کی اس صورت حال کے بعد اس کے استعمال کی نیرنگیوں پر بھی نظر ڈالتے چلیں کہ غالب نے اسے ایک قواعد نویس اور زبان داں کی حیثیت سے برتا ہے اور اپنی لفاظی اور معنی آفرینی کے ایسے جوہر دکھائے ہیں کہ ناطقہ سر بہ گریباں رہ جاتا ہے۔ ذیل میں کلام غالب میں ''سے'' کے استعمال کی تفصیل دی جا رہی ہے۔ اس سے کلام غالب میں ''سے'' سے نمود کرنے والی معنویت واضح ہو جائے گی۔

(۱) علامت آلہ: ''چاقو سے آم کاٹو۔ کارخانے بجلی سے چلتے ہیں''، یہاں ''سے'' فعل کے ذریعے کی شناخت کرنے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ غالب نے ''سے'' کی اس علامت کو مختلف انداز میں اپنایا ہے:

دیدار طلب ہے دلِ وامانده کہ آخر
نوکِ سر مژگاں سے رقم ہو گلۂ پا

رفتار 'سے' شیرازۂ اجزائے قدم باندھ
اے آبلے، محمل پئے صحرائے عدم باندھ

چشم نرگس میں نمک بھرتی ہے شبنم سے بہار
فرصت نشوونما ، ساز شکیبائی نہیں

درد اظہار تپش کسوتی گل معلوم!
ہوں میں وہ چاک کہ کانٹوں 'سے' سلایا ہے مجھے

کریں گر قدر اشک دیدۂ عاشق، خود آرا یاں
صدف ، دندان گوہر 'سے'، بحسرت اپنے لب کاٹے

غالب ان اشعار میں بالترتیب گلۂ پا کو نوک مژگاں سے رقم کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ رفتار سے شیرازۂ اجزائے قدم باندھنے کی تدبیر بتاتے ہیں۔ چشم نرگس میں شبنم کے ذریعے نمک بھرے جانے پر بہار کا گلہ کرتے ہیں۔ چاک، کانٹوں سے سلائے جانے پر افسوس کرتے ہیں اور صدف کا بہ حسرت دندان گوہر سے اپنے لب کاٹ لینے کی بات بھی کرتے ہیں۔ مذکورہ پانچوں اشعار میں

''ذریعۂ فعل'' کی نشان دہی کے لیے حرف ''سے'' کو استعمال کیا گیا ہے۔ حرف جار کے اس طرح کے استعمال سے غالب کے اشعار کی معنوی تہ اور گہری ہو گئی ہے۔

(۲) ''سے'' بطور علامت علت:

حرف ''سے'' جب کسی تعمل کے سبب نشان دہی کرتا ہے، وہاں وہ علامت علت گردانا جاتا ہے جیسے آپ کی آمد سے خوشی ہوئی۔ علم سے عزت ملتی ہے۔ وغیرہ۔ اس معنی میں بعض اوقات وجہ، مقصد، اس خیال سے، اس وجہ سے، جیسے الفاظ بھی استعمال ہوتے ہیں۔ غالب کے دیوان میں حرف علت کے طور پر ''سے'' کا بہت استعمال ہوا ہے:

بوسۂ لب 'سے' ملی طبع کو کیفیتِ حال
مے کشیدن سے مجھے نشۂ تریاک چڑھا

یہاں طبع کو کیفیت حال ملنے کی وجہ بوسۂ لب اور نشۂ تریاک چڑھنے کی علت مے کشیدن ہے۔

دل وجگر تف فرقت 'سے' جل کے خاک ہوئے
ولے ہنوز خیالِ وصال خام رہا

بسکہ جوش گریہ 'سے' زیر و زبر ویرانہ تھا
چاک ِموجِ سیلِ ،تا پیرہنِ دیوانہ تھا

عیادت 'سے'، اسدؔ میں بیشتر بیمار رہتا ہوں
سبب ہے ناخنِ دخلِ عزیزاں ،سینہ خستن کا

غالب ان اشعار میں 'دل وجگر کے جل جانے'، 'ویرانے کے زیر وزبر ہوجانے'، 'اسد کے بیشتر بیمار رہنے کی علت بالترتیب 'تف فرقت'، 'جوش گریہ'، اور عیادت کو قرار دیتے ہیں۔ ان تمام اشعار میں وجہ/علت کا نشان گر ''سے'' ہے۔

(۳) طوری علامت:

فعل یا اسم کی حالت کی نشان دہی کرنے کے لیے بھی ''سے'' کا استعمال کیا جاتا ہے

مثلاً: 'نصیحت غور سے سنو'، 'مزدور اخلاص سے کام کرتے ہیں'۔ بعض اوقات فعل میں 'سے' جوڑنے کی وجہ سے صلۂ فعل (تمیز) بھی بن جاتے ہیں۔ جیسے ''وہ دھم سے کودا''، ''دھڑام سے گرا''، ''مزے سے سیر کو جاؤ''، ''اپنی بلا سے بیٹھ رہے جب فقیر ہو''، ''اپنی خوشی سے آئے نہ اپنی خوشی چلے'' وغیرہ۔ فارسی میں ایسے حرف جار کے لیے ب/ بہ اور 'وار' کے سابقے لاحقے لگائے جاتے ہیں۔ مثلاً بخوشی، بزور، یا تفصیل وار، ماہوار، وغیرہ۔ غالب کے یہاں طوری علامت کے طور پر حرف 'سے' کو نہایت معنی خیز انداز میں برتا گیا ہے، جس سے خیال کی تازگی اور نزاکت معنوی میں غیر معمولی اضافے کا احساس ہوتا ہے۔

عجز 'سے' اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا
نبضِ خس سے، تپش شعلۂ سوزاں سمجھا

اس شعر میں پہلا ''سے'' (عجز سے) طوری علامت ہے اور مصرع ثانی میں ''سے'' علامت آلہ '' کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ ہمارے عجز سے بدخوئی کا گمان کرنا ایسا ہی ہے جیسے معمولی گھانس پھونس سے شعلۂ سوزاں کی تپش معلوم کرنا۔ یہاں حرف جار کے استعمال سے معنوی خوبی پیدا ہو گئی ہے۔

شب ہوئی، پھر انجم رخشندہ کا منظر کھلا
اس تکلف 'سے' کہ گویا بت کدے کا در کھلا

بلا 'سے'، گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگان خوں فشاں کے لیے

گریہ ہائے بے دلاں، گنج شرر در آستیں
قہرمانِ عشق میں، حسرت 'سے' لیتے ہیں خراج

یہ غزل اپنی مجھے، جی 'سے' پسند آئی ہے آپ
ہے ردیف شعر میں، غالب زبس تکرار دوست

مندرجۂ بالا اشعار میں، 'اس تکلف سے'، 'بلا سے'، 'حسرت سے'، 'جی سے' اور تمنا سے، میں طوری

حالتوں کا بیان ہے اور ان کی نشان دہی ''سے'' سے کی گئی ہے۔ اردو شاعری میں حرف جار (سے) کا اس نوع کا استعمال اکثر شعرا کے یہاں بڑے سہل انداز میں ہوا ہے۔ جیسے:

اب تو آرام 'سے' گزرتی ہے
عاقبت کی خبر خدا جانے

کہیں کام دل کی شکایت 'سے' ہے
کہیں نقش دیوار حیرت 'سے' ہے

تماشا کر اے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا 'سے' ہم دیکھتے ہیں

(۴) تمیزی حالت:

اردو قواعد میں فعل کی خصوصیت کی نشان دہی کبھی کبھی ''سے'' کے ذریعے بھی کی جاتی ہے جیسے 'عاشق کا جنازہ ہے بڑی دھوم' سے' نکلے'، 'تمھیں آم کھانے 'سے' غرض'، 'یہ بات پورے وثوق 'سے' کہی جاتی ہے'، وغیرہ۔ غالب کے یہاں فعل کی تمیزی حالت کی نشان دہی کرنے والے 'سے' کی مثالیں بھی ہیں:

نا گہاں اس رنگ 'سے' خونابہ ٹپکانے لگا
دل کہ ذوق کاوش ناخن 'سے' لذت یاب تھا

یک گام بے خودی 'سے' لوٹیں بہارِ صحرا
آغوشِ نقشِ پا میں، کیجے فشارِ صحرا

حسرت 'سے' دیکھ رہتے ہیں، ہم آب و رنگِ گل
مانند شبنم، اشک ہیں مژگان خار کے

زندگی اپنی جب اس شکل 'سے' گزری غالبؔ
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

دل کو توڑا، جوشِ بے تابی 'سے'، غالبؔ، کیا کیا
رکھ دیا پہلو بہ وقتِ اضطراب آئینے پر

تیری وفا سے کیا ہو تلافی ؟ کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ، ہم پہ بہت 'سے' ستم ہوئے

ان اشعار میں، 'اس رنگ سے خونابہ ٹپکانا'، 'بے خودی سے لوٹنا'، 'حسرت سے دیکھنا'، زندگی کا اس شکل سے گزرنا'، 'جوشِ بے تابی سے دل کو توڑنا'، 'بہت سے ستم ہونا' جیسے فقروں میں فعل کے اوصاف کو بیان کیا گیا ہے اوران اوصاف کا نشان کار ''سے'' ہے۔ یہاں پہلے شعر میں خونابہ ٹپکانے کے عمل کی طرف اشارہ ہے، دوسرے شعر میں بہار صحرا لوٹنے کی کیفیت کا اظہار ہے، تیسرے شعر میں دیکھنے کی کیفیت بیان کی گئی ہے، چوتھے شعر میں زندگی گزرنے کی حالت کو واضح کیا گیا ہے، پانچویں شعر میں دل کو توڑنے کی کیفیت اور چھٹے شعر میں بہت سے ستم ہونے کا ذکر ہے۔

(۵) علامتِ تبادل

بعض اوقات تبدیلی حالات کے بیان میں حرف جار ''سے'' اپنے اصل معنی سے ہٹ کر کچھ مختلف معنی دینے لگتا ہے۔ جیسے 'کیا سے کیا ہو گیا'، عصا سے اژدھا بن گیا'، وغیرہ۔ اردو شاعری میں ایسی ترکیبیں اکثر استعمال ہوئی ہیں مثلاً 'محو حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی'۔ اردو محاوروں میں بھی اس قسم کی تراکیب استعمال ہوئی ہیں جیسے ٹس سے مس نہ ہونا، آپے سے باہر ہونا، جان سے جانا، جان سے ہاتھ دھونا وغیرہ۔ غالب نے اس ترکیب کو بعض جگہ محاوروں کے طور پر برتا ہے:

ہاتھ دھو دل 'سے'، یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ ، تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

جو ہوا غرقۂ مے ، بختِ رسا رکھتا ہے
سر 'سے' گزرے پہ بھی ہے بالِ ہما موجِ شراب

عشرتِ قطرہ ہے ، دریا میں فنا ہو جانا
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

اور مندرجۂ بالا اشعار میں تبدیلیِ کیفیات کا اظہار بڑے موثر انداز میں کیا گیا ہے۔ یہاں ''سے'' کے وہ معنی قطعی نہیں ہیں، جو حرف جار 'سے'، کے ہوتے ہیں۔ غالب نے ان اشعار میں ''سے'' کی محاوراتی حیثیت کا لحاظ رکھا ہے مثلاً پہلے شعر کے مصرع اولیٰ میں مستعمل 'سے' کے جو معنی ہیں، وہ مصرع ثانی میں استعمال کیے گئے 'سے' کے معنی سے مختلف ہیں۔ پہلے شعر کے مصرع اولیٰ کے 'سے' اور دوسرے شعر کے مصرع کے اولیٰ کے 'سے' ہم معنی ہیں۔ اسی طرح تیسرے ، چوتھے اور پانچویں شعر میں بالترتیب 'سر سے'، 'حد سے' اور 'دل سے' میں استعمال ہونے والے ''سے'' میں بھی معنوی فرق نہیں ہے، مگر معنی آفرینی میں یہ سب علاحدہ علاحدہ شان رکھتے ہیں۔

(۶) علامتِ صفت:

کبھی کبھی ''سے'' علامتِ صفت کا نشان گر بن جاتا ہے اور وہ اسم کی حالت رکیفیت کی نشان دہی کرتا ہے جیسے 'فطرت سے کمینہ'، 'صورت سے بیوقوف'، 'زبان سے لچّر'، 'عمل سے کورا'، 'کانوں سے بہرا'، 'آنکھوں سے اندھا'، 'زبان سے گونگا' وغیرہ۔ غالب کے یہاں اس نوع میں ''سے'' کا استعمال معنی کے نئے ابواب وا کرتا ہے۔ ذرا یہ شعر ملاحظہ کیجیے اپنے اندر کیا تیور رکھتا ہے:

میں آپ 'سے' جا چکا ہوں ، اب بھی
اے بے خبری اسے خبر کر

سلسلۂ خیال کی ان کڑیوں کو آپ سراج کی فکرِ رسا ''خبرِ تحیرِ عشق سن'' سے بآسانی جوڑ سکتے ہیں کہ وہاں (سراج کے پاس) بھی بے خبری کی خبر سننے والا کوئی موجود نہیں اور یہاں غالب بھی ضمیرِ اشارہ کے ذریعہ ''اسی'' کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ مگر یہ ''اسے'' کون ہے، غالب نے اس کی وضاحت نہیں کی۔ غالب ''آپ سے جا چکنے'' کی خبر بے خبری کے ذریعے پہنچانا چاہتے ہیں اور سراج کے یہاں ''تحیرِ عشق'' کی وجہ نہ ''پری کا سایہ'' ہے، نہ پاگل پن، بلکہ بے خبری کی کیفیت

ہے۔سراج کی اس بے خبری کو غالب کی آپ سے جاچکنے کی کیفیت پر منطبق کیا جائے تو دونوں کے فکری سلسلوں کے اتصال کو نمایاں کرنے والا حرف جار ''سے'' ہی نظر آئے گا۔غالب کے اس شعر میں ''سے'' کی کلیدی حیثیت ہے۔اگر اس شعر کے معنوی اہمیت کے حامل الفاظ میں سے صرف ایک ''بے معنی'' حرف ''سے'' کو نکال دیں تو شعر کا سارا طلسماتی محل ڈھے جائے گا۔غالب نے مذکورہ شعر میں 'جانا' فعل کو حالِ تمام میں بدل کر صفت کی صورت دے دی ہے اور اس صفت کو اپنی ذات سے جوڑ کر صفتِ ضمیری بنا دیا ہے۔اب یہ شعر بھی دیکھیے:

تم کون 'سے' ایسے تھے کھرے داد و ستد کے
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور

یہاں 'تم' کی صفت 'کھرے' کی مشتبہ صورت بتانی مقصود ہے۔غالب نے اس کے لیے استفہامیہ لب و لہجہ نہ صرف یہ کہ اختیار کیا بلکہ ''سے'' کے ذریعہ اس میں طنز و استہزا کی کڑواہٹ بھی بھر دی ہے۔

(۷) اشارۂ زمانی:

حرف جار (سے) سے کبھی وقت کا تعین کرنے اور اندازہ لگانے میں بھی مدد ملتی ہے۔ جیسے 'صبح سے شام تک'، 'ازل سے عدم تک'، 'ایک عمر سے'، وغیرہ۔غالب نے وقت کے نشان کار کے طور پر ''سے'' کا استعمال کیا ہے:

میں عدم 'سے' بھی پرے ہوں، ورنہ غافل، بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

اس شعر میں 'عدم سے پرے' فقرے میں ''سے'' وقت (عدم) کا نشان گر ہے۔مصرع ثانی میں 'سے' حرف آلہ ہے۔

صد حیف وہ ناکام کہ اک عمر 'سے' غالب
حسرت میں رہے ایک بت عربدہ جو کی

یہاں 'اک عمر سے' مراد طویل زمانہ ہے۔وقت ناپنے کا یہ ایک قدیم طریقہ رہا ہے۔

کب 'سے' ہوں کیا بتاؤں، جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

یہاں ''کب سے ہوں'' درازیٔ وقت کا استعارہ ہے اور طویل مدت کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ اس پر طرفہ 'شب ہائے ہجر جو طویل تر زمانے کی مصداق ہیں۔اگر یہ دونوں ایک جگہ جمع ہو جائیں تو پھر زمانے کی طوالت کا اندازہ لگانا نہایت سخت امر ٹھہرے گا۔

کبھی تو اس دلِ شوریدہ کی بھی ملے داد
کہ ایک عمر 'سے' حسرت پرست بالیں ہے

یہاں بھی دوسرے شعر کی طرح حسرت ناکی کی وجہ سے وقت کے طویل ہو جانے کا احساس غالب کو ستا رہا ہے۔

(۸) اشارۂ مکانی:

غالب کے یہاں اگر چہ کہ تصورِ زمان و مکاں کی فلسفیانہ پیچیدگیاں نہیں پائی جاتیں لیکن بعض اشعار ایسے ضرور مل جاتے ہیں جن میں زمان و مکاں ایک دوسرے میں سمٹ آئے ہوئے محسوس ہوتے ہیں مثلاً ان کے یہاں ''ازل'' اور ''عدم'' کی ایسی اصطلاحیں ہیں جن میں زمان و مکاں کے فاصلے ختم ہو جاتے ہیں۔یہ دونوں اصطلاحیں بیک وقت زماں کے لیے بھی ہیں اور وقت کا تصور بھی اس سے عیاں ہو جاتا ہے۔

کبھی کبھی مقام کا اندازہ لگانے کے لیے بھی ''سے'' کا استعمال کیا جاتا ہے، جیسے رام پور سے، دہلی سے، عرش سے، مے خانے سے، دیر سے، 'حرم سے' وغیرہ۔غالب نے مکانی اشارہ گر کی صورت میں بھی ''سے'' کا استعمال کیا ہے:

ویرانے 'سے'، جز آمد و رفتِ نفس نہیں
ہے کوچہ ہائے نے میں غبارِ صدا بلند

ہووے ہے ، جادۂ رہ ، رشتۂ گوہر ہر گام
جس گزر گاہ ’ سے ‘ ، میں آبلہ پا جا تا ہوں

ان دونوں اشعار میں ’ویرانہ‘ اور ’گزرگاہ‘ مقامات ہیں۔ان کی نشان دہی ’’سے‘‘ کے ذریعے کی گئی ہے۔آخری شعر میں غالب نے صرفی باریکیوں کا خاص خیال رکھا ہے۔ وہ یوں کہ ’’سے‘‘ کو انھوں نے ’علامتِ آلہ‘ کے طور پر بھی استعمال کیا ہے (یعنی وہ گزرگاہ، جس پر میں چل رہا ہوں) اور (جہاں سے میں چل رہا ہوں)۔اس دوسرے معنی سے مکان کی نشان دہی ہو جاتی ہے۔

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے
ایسا کہاں ’سے‘ لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے
غارت گرِ ناموس نہ ہو گر ہوسِ زر
کیوں شاہد گل باغ ’سے‘ بازار میں آئے
نکلنا خلد ’ سے‘ آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

مندرجۂ بالا اشعار میں بالترتیب ’کہاں سے‘، ’باغ سے‘، ’خلد سے‘ اور ’کوچے سے‘ وغیرہ مقامات کی نشان دہی کی گئی ہے۔ان میں باغ، بازار، خلد، اور کوچہ تو مقاماتِ معینہ ہیں، مگر ’کہاں سے‘ غیر متعینہ اور مبہم ہے اور شاعر کو بھی اس کے تعین میں تذبذب ہے۔

(۹) فعل متعدی اور طور مجہول میں ’’سے‘‘ کا استعمال:

اردو میں کبھی کبھی ہمارا طرزِ تکلم ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہم فعلِ لازم کے ساتھ طورِ مجہول کا بھی استعمال کر لیتے ہیں۔ یہ صورت بالعموم نفی کے ساتھ آتی ہے۔ایسے جملوں میں فعلِ متعدی بھی استعمال ہوتا ہے۔مثلاً ’’مجھ سے کھایا نہ گیا‘‘، ’’مجھ سے اٹھایا نہ گیا‘‘ یہ منفی جملے عموماً فاعل کی سکت اور قوت کا اظہار کرتے ہیں۔ غالب کے اشعار میں اس قسم کے طرزِ اظہار کے لیے فعل متعدی اور کبھی فعل متعدی المتعدی کا بھی استعمال ہوا ہے۔ البتہ انھوں نے متعدی بالواسطہ کا

استعمال نہیں کیا۔قواعد میں فعل کے تعدیہ کی مثالیں کچھ اس طرح ملتی ہیں۔جیسے:

(۱) کھانا (فعل متعدی)، ’’کھلانا‘‘، (متعدی المتعدی) اور ’’کھلوانا‘‘ (متعدی بالواسطہ)

(۲) لڑنا، لڑانا، لڑوانا۔

(۳) ہنسنا، ہنسانا، ہنسوانا وغیرہ۔فعل متعدی اور فعل مجہول کے جملوں میں حرف جار ’’نے‘‘ کی بجائے ’’سے‘‘ استعمال کیا جاتا ہے۔غالب کے یہاں فعل متعدی اور طورِ مجہول سے بنے جملوں کو نہایت خوبی سے شعری پیکر میں ڈھالا گیا ہے۔ان اشعار میں ’’سے‘‘ کی معنویت ابھر کر سامنے آتی ہے:

ہم ’سے‘ رنج بے تابی کس طرح اٹھایا جائے ؟
داغ پشت دست عجز ،شعلہ خس بدنداں ہے
آتا ہے ، داغِ حسرتِ دل کا شمار ، یاد
مجھ ’سے‘ مرے گنہ کا حساب ،اے خدا نہ مانگ
رنج تعظیمِ مسیحا نہیں اٹھتا مجھ سے
درد ہوتا ہے مرے دل میں، جو توڑوں بالیں
ہم سے کھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے ، رکھ کر عذرِ مستی ایک دن
تکلف بر طرف ، نظارگی میں بھی سہی لیکن
وہ دیکھا جائے ، کب یہ ظلم دیکھا جائے ہے مجھ سے

درج بالا اشعا ر میں طورِ مجہول منفی صورت میں استعمال ہوا ہے۔ پہلے اور پانچویں شعر میں بالترتیب ’کس طرح اٹھایا جائے‘ اور ’کب یہ ظلم دیکھا جائے‘ میں استفہامیہ اور فجائیہ جیسا ملا جلا انداز ہے، مگر یہ بھی ایک قسم کی منفی ترکیب ہی میں شمار ہوگا۔محولۂ بالا آخری شعر والی مکمل غزل ’مجھ سے‘ کی ردیف میں ہے اس غزل کے اکثر اشعار میں جملے کی ساخت طورِ مجہول کی ہے اس لیے ’’سے‘‘ کا استعمال وہاں ناگزیر ہوگیا ہے۔

اس غزل کے علاوہ ''مجھ سے'' کی ردیف والی اور دو غزلیں غالب کے دیوان میں شامل ہیں، لیکن وہاں ''مجھ سے'' کا مفہوم کچھ اور ہی رنگ میں جھلکتا ہے۔ مثلاً:

کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے
جفائیں کر کے اپنی یاد، شرما جائے ہے مجھ سے

یہاں 'مجھ سے' یعنی ''میرے متعلق'' ہے۔

(۱۰) حالتِ انحراف:

دو چیزوں میں باہمی انفصال کا اظہار کرنے کے لیے غالب نے ''سے'' کا استعمال کچھ اس طرح کیا ہے کہ دو چیزوں میں فصل یا جدائی ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے:

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ 'سے'
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ 'سے'
وحشتِ آتشِ دل سے، شبِ تنہائی میں
صورتِ دود، رہا سایہ گریزاں مجھ 'سے'
خدایا جذبۂ دل کی مگر تاثیر الٹی ہے
کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ 'سے'

(۱۱) حالتِ نسبتی:

دو چیزوں میں باہم نسبت کا اظہار کرنے کے لیے معروف جملوں کی مفعولی ساخت میں ''سے'' کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ نسبت 'محبت' یا 'نفرت' ہر دو پیرائے میں ہو سکتی ہے۔ غالبؔ کے یہاں اس قسم کے ''سے'' کی مثالیں درج ذیل اشعار میں ملتی ہیں:

نامہ بھی لکھتے ہو، تو بخطِّ غبار، حیف
رکھتے ہو مجھ 'سے' اتنی کدورت، ہزار حیف

نگہِ گرم سے اک آگ ٹپکتی ہے، اسدؔ
ہے چراغاں، خس و خاشاکِ گلستاں مجھ سے
وہ بدخو، اور میری داستانِ شوق طولانی
عبارت مختصر، قاصد بھی گھبرا جائے ہے مجھ 'سے'

اردو قواعد کی یہ دونوں صورتیں معروف جملوں کی منقلبہ شکل یعنی طورِ مجہول سے بننے والے جملوں میں دکھائی دیتی ہیں۔ ذیل میں دونوں ساختوں کی مثالیں دی گئی ہیں۔ فعل کی معروفی ساخت میں ہمیشہ ''نے'' حرفِ جار کا استعمال ہوتا ہے۔ اسی طرح فعل کی مجہولی ساخت کے لیے ''سے'' کو استعمال میں لایا جاتا ہے۔ جیسے:

فعل کی معروفی ساخت: احمد نے پھل کھائے۔ (جملۂ معروف) فعل کی مجہولی ساخت احمد سے پھل کھائے گئے۔ (جملۂ مجہول) وغیرہ

ان مثالوں کی روشنی میں ۱۰ اور ۱۱ والی جزوی سرخی کے تحت دیے گئے اشعار دیکھے جائیں تو ان میں پائے جانے والے فرق کی تفہیم سہل ہو جائے گی۔

(۱۲) ''سے'' بطور اداتِ تشبیہ:

غالب کے یہاں بطور اداتِ تشبیہ ''سے'' کا استعمال بڑا پیچیدہ ہے۔ اس کی تفہیم کی پیچیدگی کی ایک مثال مضمون کے شروع میں غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی کے مذاکرے مؤرخہ ۲۳ جون ۱۹۸۴ء سے دی گئی ہے۔ غالب کے یہاں اشعار میں ''مجھ سے'' کی ترکیب 'مجھ جیسے'، ''میرے توسط سے''، ''میری وجہ سے'' وغیرہ کے معنی میں استعمال ہوئی۔ ہر جگہ ان کے معنوی فرق کو سمجھنا دشوار بھی ہو جاتا ہے۔ ''مجھ سے'' کی ردیف و قافیہ والی تینوں غزلوں کے اشعار میں ''مجھ سے'' کے فرق سے جو معنوی حسن پیدا ہوا ہے، وہ دیدنی بھی ہے اور مبتدئین غالب کے لیے مشکل بھی ہے۔ ان کے علاوہ دیگر غزلیات میں بھی غالب نے ''سے'' کو بطور اداتِ تشبیہ استعمال کیا ہے:

سرگراں مجھ 'سے' سبک رو کے، نہ رہنے سے رہو
کہ بہ یک جنبشِ لب، مثلِ صدا جاتا ہوں

پہلے مصرعے میں الفاظ کی کرتب بازی سر دھننے پر مجبور کر رہی ہے۔ رموز اوقاف کا خیال نہ رکھا جائے تو مصرعے ہی کا نہیں شعر کا حسن غارت ہو جاتا ہے۔ غالب کہہ رہے ہیں کہ:

''مجھ جیسے سبک رو کے رہنے سے (تم) سرگراں نہ رہو۔ میں تو لبوں کی ایک جنبش سے نکلنے والی آواز کی مانند چلا جاؤں گا۔''

الجھتے ہو تم ، اگر دیکھتے ہو آئینہ
جو تم 'سے'، شہر میں ایک دو ، تو کیوں کر ہو

یہاں ''تم سے'' سے مراد 'تم جیسے'، 'تمھارے مانند' ہے۔ آئینہ میں تمھارا عکس ہو بہو تمھارے جیسا دکھائی دیتا ہے تو تم اس سے بھی الجھتے ہو، پھر بھلا شہر میں تمھارے جیسے ایک دو کیوں کر ہوں گے۔

(۱۳) ''سے'' بطور حرف تفوق:

غالب نے تقابل کے لیے حرف تفوق کے طور پر بھی ''سے'' کا استعمال کیا ہے، جس سے دو اشیا میں ایک کی فوقیت ثابت ہوتی ہے:

قطرہ دریا میں جو مل جائے تو دریا ہو جائے
کام اچھا ہے وہ ، جس کا کہ مآل اچھا ہے

درج بالا شعر میں ''سے'' کے استعمال کے بغیر بھی تفوق ثابت ہوا ہے۔ اب ذیل میں غالب کے ایسے اشعار بطور مثال پیش کیے جا رہے ہیں جن میں تقابل اور تفوق کے لیے ''سے'' کو برتا گیا ہے:

حسنِ مہ ، گرچہ بہ ہنگامِ کمال اچھا ہے
اس 'سے' میرا مہِ خرشید جمال اچھا ہے

اور بازار سے لے آئے ، اگر ٹوٹ گیا
ساغرِ جم 'سے' مرا جامِ سفال اچھا ہے

یہاں پہلے شعر میں حسنِ مہِ کامل پر حسنِ معشوق کی فوقیت ظاہر کرنے کے لیے ''سے'' کا استعمال کیا گیا ہے اور دوسرے شعر میں اسی حرفِ جار ''سے'' کے ذریعے جامِ سفال کو جامِ جم پر ترجیح

دی گئی ہے۔

(۱۴) مرکب حروفِ جار:

(الف) مکانی حالت میں متعلقِ فعل (جسے صلۂ فعل اور تمیز بھی کہتے ہیں) کی نشان دہی کرنے کے لیے نیز مقام کے تعین کے لیے حرف جار (سے) کے ساتھ کوئی دوسرا حرفِ عطف یا حرفِ ربط جوڑ دیا جاتا ہے۔ دو حروفِ جار بیک وقت آ جانے سے تعین مقام کی صراحت آسان ہو جاتی ہے مثلاً ''پگڈنڈی کھیت ''میں سے' جاتی ہے''۔'' قدرتی گیس پائپ'' میں سے' گزرتی ہے۔'' لوگ اسٹیڈیم کی سیڑھیوں ''پر سے'' کرکٹ دیکھتے ہیں' وغیرہ۔ غالب کے یہاں ایسے مرکب حروفِ جار کا استعمال ہوا ہے۔ جیسے:

شمع بجھتی ہے تو اس میں 'سے' دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا ، میرے بعد

خستگی کا ہو بھلا ، جس کے سبب 'سے' سرِ دست
نسبت اک گونہ، مرے دل کو ترے ہاتھ سے ہے

اس شمع کی طرح 'سے' جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ نا تمامی

آخری دونوں اشعار میں بالترتیب لفظ سبب اور طرح کے بعد ''سے'' زائد نظر آتا ہے، مگر غالب نے بات میں زور پیدا کرنے کے لیے اس وتیرے کو اپنایا ہے۔

(ب) تواترِ عمل کی علامت:

متعلقِ فعل کی نشاندہی زمانی حالت میں کرنے کے لیے بھی بعض اوقات ''سے'' کا استعمال کیا جاتا ہے۔ اس میں کسی کام کا تواتر مقصود ہوتا ہے۔ تواتر کا اظہار کرنے کے لیے ''سے'' کا استعمال مؤثر ہوتا ہے۔ جیسے ''مدرسہ آج سے بند رہے گا۔''، ''کل سے کھیل شروع ہوں گے''،

''میں آپ کے لیے برسوں سے بے چین ہوں' وغیرہ۔ غالب نے اس نحوی ترکیب کو اپنے بعض خطوط میں استعمال کیا ہے۔ بعض اشعار میں بھی اس نوع کی ترکیبیں ملتی ہیں:

نہ بندھا تھا بعدم نقش دلِ مور ہنوز
تب 'سے' ہے یاں دہنِ یار کا مذکور ہنوز

(۱۵) 'سے' بطور معیت:

غالب نے ''سے'' کو 'ہمرہی'، 'مصاحبت' اور معیت کے معنوں میں بھی استعمال کیا ہے۔ اس قسم کی ترکیب میں ''سے'' کے معنی ''کے ساتھ'' ہوتے ہیں۔ یہ اگرچہ فصیح ترکیب ہے نہ بلیغ۔ نہ روزمرہ، بلکہ عام بول چال کی زبان کا ایک طرز ہے، جو اکثر قواعد سے بری ہوتا ہے۔ غالب نے اسے برت کر اشعار میں شعریت پیدا کر دی ہے۔

جس بزم میں تو ناز 'سے' گفتار میں آوے
جاں کالبدِ صورتِ دیوار میں آوے
سایے کی طرح ساتھ پھریں سر و صنوبر
تو اس قد دلکش 'سے' جو گلزار میں آوے
بتاں زہراب اس شدت 'سے' دو پیکانِ ناوک کو
کہ خطِ سبز تا پشتِ لبِ سوفار ہو پیدا

پہلے شعر میں بزم میں ذکرِ محبوب ناز کے ساتھ ہونا، دوسرے شعر میں محبوب کا قدِ دلکش کے ساتھ گلزار میں آنا، اور تیسرے شعر میں پیکانِ ناوک کو زہراب کا شدت کے ساتھ دینا ان تینوں فقروں میں ''سے'' کے معنی ''اگرچہ'' ''کے ساتھ'' لیے جا سکتے ہیں لیکن ان کے درمیان ایک ایسا باریک فرق بھی ہے، جو صرف احساس کے تابع ہے اور وہی اس کی توضیح کر سکتا ہے۔ یہ ترکیب آج بھی دکنی اردو میں مستعمل ہے۔

(۱۶) 'سے' بمعنیٰ 'کے' روپ میں

غالب بازیچۂ اطفال کی طرح الفاظ سے کھیلتے ہیں۔ لفظوں کے استعمال پر انھیں پوری طرح قدرت حاصل ہے۔ وہ الفاظ کے استعمال کی باریکیوں سے واقف ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ الفاتو الفاظ، حروف کی نشست و برخاست کا بھی خیال رکھتے ہیں۔ ذیل کے شعر میں دیکھیے، نہایت پیچیدہ اور دور از فہم خیال آرائی میں بھی 'سے' اپنی معنوی لطافت کے ساتھ جگمگا رہا ہے:

آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب ہے
نقشِ پا، جو کان میں رکھتا ہے انگلی جادہ 'سے'

نقش پا کی شکل کان جیسی اور جادہ یعنی پگڈنڈی کی شکل انگلی کی مانند ہوتی ہے۔ شاعر نے اس شعر میں دور از فہم معنی پیدا کر دیے ہیں کہ پانی کی آواز کے سبب سیلاب کی آمد کی وجہ سے نقش پا نے جو کان کی مانند ہے، انگلی کی شکل/روپ والی پگڈنڈی کو اپنے کان میں رکھ لیا ہے۔ یہ شعر خیال کی پیچیدگی کی وجہ سے دور از فہم ہو گیا ہے، مگر یہاں 'سے' کا استعمال بڑے لطیف پیرایے میں ہوا ہے۔

غالب کے طلسماتی گنجینۂ معنی میں سے ذخیرۂ 'سے' کے معتدبہ حصے پر غور کیا گیا اور اس کے استعمال کی جہتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کے یہاں اور بھی الفاظ ہیں جن کے استعمال سے انھوں نے معنی کے نئے جہاں آباد کیے ہیں۔ ضرورت ہے، ان جہانوں کو قریب سے دیکھنے کی اور ان کی سیر کرنے کی۔ اردو کے اس شیکسپیئر کو شرحوں اور فرہنگوں کی موہوم دنیا سے نکال کر طبعی دنیا کے حقیقی ماحول میں لانے کے لیے کلامِ غالب کا تجزیاتی مطالعہ ناگزیر ہے۔

باب ہشتم

غالب اور حروفِ ظرف

اردو قواعد میں علم صرف کے تحت 'اسم'، ضمیر، صفت، فعل، متعلق فعل (صلۂ فعل/ تمئیز) حرف ربط (جار، عطف) استفہامیہ اور فجائیہ' کو اجزاے کلام تسلیم کیا جاتا ہے۔ ان میں سے آخر الذکر چاروں کلمات یعنی جار، عطف، استفہامیہ اور فجائیہ کو حروف کا درجہ دیا گیا کیونکہ یہ تسلیم کرلیا گیا ہے کہ اول الذکر چاروں کلمات (اسم، ضمیر، صفت اور فعل) سے ربط رکھے بغیر یہ حروف اپنے کوئی معنی نہیں دیتے اسی لیے انھیں ''تفاعلی الفاظ'' یا ''نشان گر'' بھی کہتے ہیں۔ اردو کے علاوہ دیگر ہندوستانی زبانوں میں ان کی علاحدہ شناخت قائم کی گئی ہے۔ اجزاے کلام کی اول چار اقسام کو متغیرہ اور بقیہ چار کو کلمات غیر متغیرہ کہا جاتا ہے۔ اس لیے کہ جنس (مذکر و مؤنث)، تعداد (واحد، جمع) ضمائر ([متکلم: واحد میں، جمع ہم]، [حاضر: واحد تو، جمع تم]، [غائب: واحد/ جمع، وہ]) اور زمانہ (حال، ماضی، مستقبل) کے اعتبار سے ان میں کوئی تغیر واقع نہیں ہوتا۔ یہ ''نشان گر'' صرف تصریفی عمل میں ممد و معاون ہوتے ہیں اس لیے جملے کی معنوی حیثیت کو متعین کرنے کی بڑی ذمے داری ان پر عائد ہوتی ہے۔ ان کلمات میں حروفِ اضافت یعنی 'کا'، 'کی' اور 'کے' اردو جملوں میں نہایت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ بعض مواقع پر ان کے عدم استعمال سے ضمیر متکلم اور ضمیر حاضر کی ہیئت بدل جاتی ہے۔ یہاں تصریفی عمل غیر محسوس طریقے پر ہوتا ہے مثلاً ''احمد کا گھوڑا'' اس فقرے میں 'احمد' مضاف الیہ ہے اور 'گھوڑا'، مضاف۔ مضاف الیہ احمد کی جگہ اب کوئی ضمیر متکلم یا ضمیر حاضر رکھ دیں تو یہاں حروف اضافت کی غیر موجودگی مضاف الیہ کی ہیئت

میں تغیر پیدا کردے گی یعنی 'واحد متکلم ''میں'' اور ضمیر حاضر ''تم'' میں تغیر واقع ہوکر ان کی شکل ''میرا'' اور ''تمھارا'' میں تبدیل ہوجائے گی۔ حرفِ ربط میں 'سے، پر، نے، کو'، اور حرفِ عطف میں 'اور'، 'مگر'، 'بھی'، 'بلکہ'، 'پھر'، تاہم'، 'یا'، 'اگر'، لیے' وغیرہ کے ساتھ کلمات استفہامیہ اور فجائیہ بھی ایسے تفاعلی الفاظ یا ''نشان گر'' ہیں جن کے استعمال کے بغیر فاعلی، مفعولی، سوالیہ، ندائیہ اور استعجابیہ جملے بنا ہی نہیں سکتے۔ جملوں کی تصریفی صورت گری میں ان کا استعمال ناگزیر ہوتا ہے۔ اگر حروفِ اضافت 'کا، کی' 'کے' کو بجاے ایک حرف کے تین علاحدہ علاحدہ حروف شمار کیے جائیں تو تمئیز، حرف ربط، استفہامیہ اور فجائیہ ایسے حروف ہیں جو جنس، تعداد، زمانہ اور ضمائر کے استعمال کی وجہ سے اپنی ہیئت نہیں بدلتے، وہ اپنی اصل شکل میں جوں کا توں قائم رہتے ہیں۔

کلامِ غالب کا صرفی و نحوی مطالعہ کیا جائے تو ان کے یہاں کلماتِ غیر متغیرہ یعنی تفاعلی الفاظ کی معنویت کی سیکڑوں بوالعجبیاں نظر آئیں گی۔ ذیل میں غالب کے اشعار میں حرفِ ربط میں مستعمل حروفِ ظرف کا جائزہ لیا گیا ہے۔ قواعد کی کتابوں میں حرف ظرف سے مراد وہ حروف ہیں جو مقام (مکاں) کی نشاندہی کرتے ہیں۔ جیسے ''گھر پر''، ''گھر میں'' ''درخت سے گرا'' وغیرہ۔ راقم، ''کلامِ غالب میں 'سے' کی معنویت'' پر تفصیل سے لکھ چکا ہے۔ یہاں صرف 'میں' اور 'پر' حروفِ ظرف پر غور کیا جائے گا۔ حرف ظرف اگرچہ قواعد میں نہایت محدود معنوں میں متعارف ہے لیکن اس کے استعمال سے جملے کے جو معنوی ابعاد منکشف ہوتے ہیں، ان سے حروف ظرف کی اہمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ قواعد میں 'میں' اور 'پر' حروفِ ظرف تسلیم کیے گئے ہیں۔ ان کا تعلق بالعموم جگہ کی نشان دہی کی حد تک محدود سمجھا جاتا ہے لیکن معنوی لحاظ سے اس کا دائرہ بڑا وسیع ہے۔ غالب کے یہاں ان حروف کے تمام معنوی دائرے پائے جاتے ہیں۔ توضیحی قواعد کی بنیاد پر کلامِ غالب پر کہیں کہیں غور کیا گیا ہے اس لیے یہاں اس کی تفصیل بیان کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

(ا) 'میں' حرف ظرف مکانی (غیر مرئی) کی توسیعی صورت:

غالب نے کہیں اپنے اشعار میں شیریں لبی اور تشنہ لبی کا ذکر کیا ہے۔ اس کی نثر کی جائے تو لبوں میں شیرینی اور لبوں پر تشنگی کا مفہوم برآمد ہو سکتا ہے۔ اگر ہم حرف ظرف کی قواعدی تعریف کی بنیاد پر 'شیرینی' اور 'تشنگی' کے صحیح مقام کو تلاش کرنا چاہیں تو انھیں ڈھونڈنا عبث ٹھہرے گا۔ اس لیے کہ یہ ایسے محسوسات ہیں جو باوجود اپنا وجود رکھنے کے دکھائی نہیں دیتے۔ ''آم میں مٹھاس''، ''پھولوں میں خوشبو''، ''تل میں تیل'' یہ ایسے فقرے ہیں جن کے بامعنی ہونے کے باوجود ان میں متعلقہ کیفیات کا ڈھونڈنا کار دارد ہے۔ غالب نے ایسی کئی غیر مرئی کیفیات کی وضاحت کے لیے ''میں'' حرف ظرف کا استعمال نہایت مؤثر انداز میں کیا ہے:

دریغ! اے ناتوانی، ورنہ ہم ضبط آشنایاں نے
طلسمِ رنگ 'میں' باندھا تھا عہدِ استوار اپنا

''طلسم باندھنا'' اردو میں رائج ایک محاورہ ہے، جس کے معنی انوکھی بات کرنے، تعجب خیز امر کو ظہور میں لانے کے ہوتے ہیں۔ اس محاورے کو غالب نے ایک انوکھے انداز میں باندھنے کا جتن کیا ہے۔ اس محاورے کی حیرت ناکی کو بڑھانے کے لیے انھوں نے حرف ''میں'' کا استعمال نہایت چابک دستی سے کیا ہے اور ''رنگِ طلسم میں عہدِ استوار کو باندھنے کی بات کی ہے۔ دراصل از روئے قواعد محاورے کی ہیئت کو تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ اس سے بچنے کے لیے غالب نے 'رنگ' کا اضافہ کیا اور اضافتِ ترکیبی کے ذریعہ طلسم کے رنگ میں باندھنے کی بات کہہ ڈالی۔ اب وہ کہہ رہے ہیں کہ ''ہائے افسوس! ہم ضبط آشناؤں (صبر و ضبط کرنے والوں) نے تو 'عہدِ استوار' کو رنگ کے طلسم میں باندھ رکھا تھا مگر ہماری 'ناتوانی' نے سارا کھیل ہی بگاڑ دیا۔ رنگ کی جادوگری میں عہدِ استوار کو باندھنا معنی کی توسیع کا کمال ہے، پھر لفظ 'عہد' کے ذو معنی (دور/زمانہ اور وعدہ) استعمال نے اس کی معنوی وسعت میں بلا کا اضافہ کر دیا ہے۔ عہد جوانی میں آدمی حسن کے رنگ میں گرفتار رہتا ہے لیکن ناتوانی یعنی بڑھاپا اس عہد و پیماں کو توڑ دیتا ہے۔ غالب کے مذکورہ شعر میں یہ معنوی

وسعت محض حرف 'میں' کے استعمال کا نتیجہ ہے۔ اس قبیل کے چند اور اشعار کلام غالب میں بہ آسانی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ حرف ظرف کا یہ تعمیمی عمل ہے جس کے ذریعے شے کے کسی وصف کو کسی خاص مقام تک محدود نہیں کیا جاتا بلکہ وصف کی توسیع کے امکان پر زور دیا جاتا ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

زبس آتش نے فصلِ رنگ میں رنگِ دگر پایا
چراغِ گل سے ڈھونڈے ہے چمن میں شمعِ خار اپنا

یہاں فصلِ رنگ اور رنگِ دگر کی تراکیب میں معنوی وسعت کا گمان ہوتا ہے۔ پھر فصلِ رنگ میں رنگِ دگر کے اتصال نے اس کی وسعت اور بڑھا دی ہے۔ اس پر طرفہ یہ کہ شاعر چمنِ عریض و بسیط میں چراغِ گل سے شمعِ خار تلاش کرنے کی سعی فرما رہا ہے۔ مذکورہ شعر میں 'فصلِ رنگ'، 'رنگِ دگر' اور 'چمن' میں مقام کے تعین میں تخصیص یا اختصار سے کام نہیں لیا گیا بلکہ ان کی وسعت کو اشاروں میں بیان کر دیا گیا ہے۔ یہاں حرفِ ظرف 'میں' ان الفاظ کی معنوی وسعت کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہ شعر بھی دیکھیے کیا تیور رکھتا ہے، غالب کہتے ہیں:

بہ رہن شرم ہے با وصفِ شوخی، اہتمام اس کا
نگیں 'میں' جوں شرارِ سنگ ناپیدا ہے نام اس کا

نگینے (ہیرے) میں جس طرح شرارِ سنگ دکھائی نہیں دیتا، اس کی چمک ہی اس میں موجود شرارے کا احساس دلاتی ہے، اسی طرح محبوب کی شوخی اس کی شرم کی رہن میں ہے۔ غالب کے یہ تمام تصورات، غیر مرئی اشیا اور احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں جن کا ناپنا یا گننا ممکن نہیں۔ ہیرے کے باہر کے شراروں کو تو محسوس کیا جا سکتا ہے مگر نگینے میں جو شعلگی ہے وہ صرف نگینے کی دمک سے عیاں ہے۔ یہاں آپ 'نگینے کی شعلگی' اور 'نگینے میں شعلگی' کے فقروں میں حرف ربط 'کی' اور حرف ظرف 'میں' کے استعمال سے ہونے والی معنوی تبدیلیوں کو بخوبی پہچان سکتے ہیں۔ ذیل میں اسی نوع کے چند اشعار دیے جا رہے ہیں جن میں حرف ''میں'' کی مختلف معنوی شکلیں دیکھی جا سکتی ہیں:

میں کہا، اے دل ! ہوائے دلبراں
بس کہ تیرے حق 'میں' کہتی ہے زباں
پیچ 'میں' ان کے نہ آنا زینہار
یہ نہیں ہیں گے کسو کے یارِ غار
ایک دن تجھ کو لٹا دیں گے کہیں
مفت 'میں' نا حق کٹا دیں گے کہیں

اے اسدؔ رویا جو دشتِ غم میں، میں حیرت زدہ
آئنہ خانہ ز سیلِ اشک ، ہر ویرانہ تھا

زَہرہ ، گر ایسا ہی شامِ ہجر میں ہوتا ہے آب
پرتوِ مہتاب ، سیلِ خانماں ہو جائے گا

وغیرہ۔حروفِ ظرف کی دوسری صورت اسم،صفت یا فعل کی تحدید کا اظہار ہے۔

(۲) 'میں' حرف ظرف مکانی (مرئی) کی تحدیدی صورت:

بہ ایں صورت حرف 'میں' کا استعمال عام ہے۔اس میں حرفِ ظرف کے ذریعے مقام کونشان زد کیا جاتا ہے مثلاً کسان کھیت میں ہل چلا رہا ہے۔کشتی دریا میں تیر رہی ہے۔شیر کچھار میں بیٹھا ہے وغیرہ۔ان جملوں میں حرف 'میں' کے ذریعہ اسما کے مقام یا جگہ کی نشان دہی کی گئی ہے۔غالب کے کلام میں اس حرف ظرف کا استعمال کثرت سے ہوا ہے۔انھوں نے حرف ظرف 'میں' کے ذریعے معنی کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔مثلاً:

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

یہاں 'دل'، ذوقِ وصل اور یادِ یار کا مسکن ہے اور گھر، جلے ہوئے سامان کا ویرانہ۔شاعر نے دل کو استعارے کے طور پر 'گھر' سے تعبیر کیا ہے۔یعنی دل ایسا گھر ہے کہ اس میں ذوق وصل اور محبوب

کی یاد کے جو بھی سامان تھے،حسد اور رقابت کی آگ میں وہ تمام جل کر خاکستر ہو گئے۔ایک دوسرا شعر بھی ملاحظہ ہو:

وہ آئے گھر 'میں' ہمارے، خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو، کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

غالب راست معنی میں یوں بھی کہہ سکتے تھے کہ ''وہ ہمارے گھر آئے۔اس نثری جملے کے اعتبار سے یہاں حرفِ ظرف ''میں'' کے بغیر بھی مفہوم پورا پورا ادا ہو جاتا ہے لیکن یہاں 'میں' کے استعمال کی خاص وجہ یہ ہے کہ غالب صرف گھر کا نقشہ ہی پیش نہیں کرنا چاہتے بلکہ گھر کے اندر کی بے سروسامانی کا اظہار بھی مقصود ہے اور اس کے لیے حرف ظرف 'میں' کے استعمال کے بغیر چارۂ کار نہ تھا۔اسی قبیل کا یہ شعر بھی خاص تیور رکھتا ہے:

ہے خبر گرم ان کے آنے کی
آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

اس شعر میں بھی گھر کے اندر کی کیفیت اور حالت بیان کرنے کے لیے حرف 'میں' کا استعمال نہایت خوبی کے ساتھ کیا گیا ہے۔اب ایک اور شعر پیشِ خدمت ہے جس میں شاعر نے حرف ظرف 'میں' کو ایک ہی شعر میں دو جگہ دو علاحدہ علاحدہ معنوں میں استعمال کیا ہے:

سب کہاں کچھ لالہ و گل 'میں' نمایاں ہو گئیں
خاک 'میں' کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

پہلے مصرعے میں شاعر نے خاک میں پنہاں صورتوں کی تبدیلیِ ہیئت کے اظہار کے لیے 'میں' کا استعمال کیا ہے جو 'اندر' یا 'زیر' کے قطعی معنی نہیں دیتا۔ہاں! البتہ دوسرے مصرعے میں حرفِ ظرف ''میں''، 'زیر' یا 'اندر' کے معنی میں ضرور استعمال ہوا ہے۔اس شعر میں غالب نے ایک ہی حرف 'میں' کے دو معنوی فرق کو بہ آسانی نبھایا ہے۔اس سے پتا چلتا ہے کہ غالب کا نحوی شعور کس قدر بالیدہ تھا۔اس شعر کی ایک اور خوبی یہ ہے کہ اس کے پہلے مصرعے میں حرفِ ظرف 'میں' کے ذریعے خیال کی وسعت اور دوسرے مصرعے کے حرف 'میں' کے ذریعے تحدید کا اندازہ کیا جا سکتا

ہے۔'میں' کی تحدیدی صورت کے ایسے بیسیوں اشعار غالب کے کلام میں بآسانی مل سکتے
ہیں جیسے:

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا 'میں' ہے تبِ گرمیِ رفتار ہنوز

دشتِ الفت 'میں' ہے خاکِ کشتگاں محبوس و بس
پیچ تابِ جادہ ہے خطِ کفِ افسوس بس

نہیں ہے، باوجودِ ضعف، سیرِ بےخودی آساں
رہِ خوابیدہ 'میں' افگندنی ہے طرح منزل ہا

ان اشعار میں غالب کی معنی آفرینی اوج پر دکھائی دیتی ہے۔ انھوں نے اپنے خلاق تخیل سے
خیالات کی ایسی دنیا آباد کردی ہے کہ اس میں خیال کا ہر پیکر حسنِ معنی کی مثال قائم کردیتا ہے۔
اگرچہ حرفِ ظرف تفاعلی قوت میں حروفِ اصلی کا محتاج ہوتا ہے مگر غالب کی نقشِ تحریر نے اس کو بھی
تخلیقی قوت سے آشنا کردیا ہے۔

(۳) 'میں' کی توسیع تشبیہ سے استعارے تک:

سطورِ بالا میں دودھ میں مٹھاس، تل میں تیل، گلاب میں خوشبو وغیرہ فقروں میں 'میں'
کے استعمال پر غور کرچکے ہیں۔ اب ذرا ان فقروں پر بھی غور کیجیے:

(ا) قد میں سرو (ب) رفتار میں بادِ صبا (ج) آواز میں دیپک
(د) گفتار میں طوطی (ہ) حسن میں قمر (و) نازکی میں پنکھڑی
(ہ) خوش بو میں گلاب وغیرہ۔

اس قسم کے فقرے اردو شاعری میں اکثر نظروں سے گزرتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ ہم ان کی
قواعدی ساخت پر غور نہیں کرتے اور واہ وا! سبحان اللہ کہہ کر سرسری طور پر ان سے گزر جاتے
ہیں۔ مذکورۂ بالا اور یہاں دیے گئے فقروں پر غور کریں تو پتا چلتا ہے کہ ان دونوں میں الٹی ترتیب

پائی جاتی ہے یعنی پہلے فقروں میں اسما پہلے اور صفات بعد میں، لیکن دوسرے نمبر کے فقروں میں
صفات پہلے اور اسما بعد میں آئے ہیں۔ اس دوسری ترتیب میں فقروں کا معنوی دائرہ صنعتِ تشبیہ
سے بڑھ کر استعارے کی حدود کو چھو لیتا ہے۔ آپ نے مومن کا یہ شعر ضرور سنا ہوگا:

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

اس شعر کے پہلے مصرعے میں شاعر نے 'اس غیرتِ ناہید (محبوبہ) کی تان یعنی ترنم یا آواز کے
لیے ''دیپک راگ'' کو استعارے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ناہید سیارۂ زہرہ کو کہتے ہیں جو
از روئے نجوم موسیقی کی دیوی تصور کیا جاتا ہے۔ موسیقی کے راگوں میں دیپک ایک راگ کا نام
ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس راگ کے گانے سے دیپک یعنی چراغ جلنے لگتے ہیں مومن نے اسی
اسطوری فکر کو اس شعر میں استعمال کیا ہے اور ناہید کی اس آواز کو شعلے سے تشبیہہ دی ہے۔ اس طرح
اس شعر میں صنعتِ تشبیہ کا دائرہ استعارے کی حدود تک پہنچ جاتا ہے۔ غالب نے بھی اس تکنیک کو
اپنے اشعار میں استعمال کیا ہے۔ ایک شعر میں وہ کہتے ہیں:

وضع میں اس کو اگر سمجھیے قافِ تریاق
رنگ میں سبزۂ نو خیز مسیحا کہیے

یعنی محبوب کی وضع یا فطرت زمرد کے زہر کی طرح جہاں مار ڈالنے کا وصف رکھتی ہے وہیں اس کا
رنگ یا اس کی خو میں مسیحائی کا جذبہ بھی ہے۔ اس میں زہر و تریاق دونوں اوصاف پائے جاتے
ہیں۔ غالب نے اپنے افکار کی دنیا میں ایسے کئی تخیلاتی پیکر تراشے ہیں۔ زمرد کے ہیرے کا زہر
بذاتِ خود مہلک بھی ہے اور زہر کے اثر کو زائل کرنے کے لیے تریاق بھی ہے۔ یہ کہنا کہ محبوب کے
تغافل اور ناز و ادا والی وضع جہاں عاشق کے لیے سامانِ مرگ سے کم نہیں، وہیں اس کا تلطف و
توصل محبوب کی زندگی کو سنوارنے کا ضامن ہے۔ غالب نے خیال کو بڑے موثر انداز میں مذکورہ
شعر میں شاعرانہ خیال آرائی کے ساتھ پیش کردیا ہے۔ محبوب کی اوصاف بیانی میں شاعر کا یہ وتیرہ
تشبیہات اور استعارات کی حدود کو اپنے کمندِ خیال میں کھینچ لیتا ہے۔ یہاں 'وضع میں' اور 'رنگ میں'

کی ترکیب بھی بڑی جاذبِ نظر ہے۔حرفِ ظرف 'میں'، ان مصرعوں کی معنوی تہ تک پہنچنے میں مدد گار ثابت ہوتا ہے۔غالب نے 'میں' کے استعمال کے ذریعے اپنے کلام میں اور بھی کئی معنوی پہلو تخلیق کیے ہیں۔

(۴) انفصال و اتصال کی کیفیت بیانی میں 'میں' کا استعمال:

آپ نے یہ مشہور مصرع ضرور سنا ہوگا ''وہ جو ہم میں تم میں قرار تھا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو'' 'ہم میں، تم میں' کی اس ترکیب کی طرح غالب کے یہاں بھی بعض تراکیب کا استعمال ہوا ہے۔ان کے یہاں 'دیر و حرم'، 'مسجد و میخانہ'، ''کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا میرے آگے''، ''مسجد کے زیرِ سایہ خرابات''، 'شیخ و مے خوار''، 'رقیب و غم خوار'، 'کعبہ و بت خانہ' وغیرہ متخالف اور بعض دفعہ متناسب تراکیب استعمال ہوئی ہیں۔نثر میں اس طرح کی تراکیب اکثر استعمال ہوتی رہتی ہیں۔ ایسی تراکیب بعض اوقات ہمارے روزمرہ سے بھی جڑ جاتی ہیں اور غیر شعوری طور پر روزانہ کی بول چال ہی میں نہیں، ادبی زبان میں بھی اپنی جگہ بنا لیتی ہیں۔مثلاً 'ہم میں، تم میں کوئی عداوت نہیں'، 'بھائی بھائی میں محبت باقی ہے'، 'ان دونوں میں محبت پروان چڑھ رہی ہے' وغیرہ۔غالب نے 'شیریں کی خاطر کوہ کن کے سنگ سے سر پھوڑنے' اور 'لڑکپن میں مجنوں پر پتھر اٹھانے کی بات کئی بار الگ الگ پیرایے میں کی ہے۔یہ دونوں متناقض کردار کبھی باہم مل جاتے ہیں تو کبھی ایک دوسرے سے الجھ بھی جاتے ہیں۔غالب کبھی درِ کعبہ سے واپس پھر جانے کی بات کرتے ہیں تو کبھی بہشت کو دوزخ میں ڈال دینے کی بات کرتے ہیں۔ایسے مواقع پر اپنے بیان میں شدت پیدا کرنے کے لیے وہ ان تراکیب کے درمیان 'میں' کا استعمال کرتے ہیں اس کی وجہ سے اشعار کے الفاظِ مظروفہ کی معنوی حیثیت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ایک جگہ غالب کہتے ہیں:

مجھ 'میں' اور مجنوں 'میں'، وحشت سازِ دعویٰ ہے اسدؔ
برگ برگِ بید ہے ناخن زدن کی فکر میں

یہاں مجنوں اور میرے (شاعر کے) درمیان کی کشیدگی کے لیے شاعر نے 'ناخن زدن' کا محاورہ

استعمال کیا ہے۔اس شعر کی قرأت میں اختلاف پایا جاتا ہے۔نسخۂ عرشی کے مطابق مجھ میں اور مجنوں میں وحشت کو سامانِ دعویٰ کہا گیا ہے جبکہ گیان چند جین بیدِ مجنوں کو وجہ نزاع قرار دیتے ہیں۔ بہرحال! غالب نے مصرع اولیٰ میں 'مجھ میں' اور 'مجنوں میں' کی ترکیب میں نزاع کی شدت بڑھانے کے لیے دوبار 'میں' کا استعمال کیا ہے۔وہ 'مجنوں اور مجھ میں' کا بھی استعمال کر سکتے تھے مگر اس طرح جملے میں دونوں کے درمیان نزاع کی شدت کم ہو جاتی۔حرف ظرف کے مکرر استعمال نے اس شدت کو بڑھا دیا ہے اور شاعر کا مقصود بھی یہی رہا ہے کہ دونوں کے درمیان کے نزاع کی کیفیت کو نمایاں کیا جائے۔اسی نوع کا غالب کا یہ شعر بھی ہے اگرچہ اس کا موضوع جدا ہے مگر حرف ظرف کے مکرر استعمال سے پیدا ہونے والی شدت کو اس میں بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے:

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں، تو ہوں گلخن 'میں'، جو خس ہوں، تو ہوں گلشن 'میں'

یہاں بھی اختلاف کی شدت کو بڑھانے کے لیے حرفِ ظرف کا دوبار تواتر کے ساتھ نہ صرف استعمال کیا گیا ہے بلکہ فعلِ ناقص کو بھی تواتر کے ساتھ برتا ہے۔اس سے اختلاف کی شدت اور بڑھ گئی ہے۔جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے کہ دو اسما کے درمیان کے تعلق کو بتانے کے لیے صرف ایک ہی حرف ظرف کا استعمال کیا جا سکتا تھا مگر ایسا کرنے میں اظہارِ بیان میں شدت پیدا نہ ہوتی مثلاً شعر ملاحظہ ہو:

تمیزِ زشتی و نیکی 'میں' لاکھ باتیں ہیں
بہ عکسِ آئینہ، یک فردِ سادہ رکھتے ہیں

اس شعر میں زشتی اور نیکی میں پنہاں لاکھوں اوصاف میں تمیز کرنے کے لیے صرف ایک ہی پیمانے سے کام لیا گیا ہے یعنی جس طرح آئینہ فرد کو شخص و عکس میں بانٹ دیتا ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے کی ہم رشتگی کی پہچان ہو جاتے ہیں یعنی شخص کا عکس اور عکس جس کا ہے وہ شخص۔نیز شخص میں دکھائی دینے والی خوبیاں، آئینے میں منعکس خوبیوں سے چونکہ علاحدہ نہیں ہوتیں اس لیے دونوں خوبیوں اور خامیوں کو پرکھنے کے لیے ایک ہی میزان کافی ہے اس لیے شاعر نے نیکی اور

برائی کی باتیں بھی ایک ہی میزان میں تولی ہیں۔اس کے لیے اس نے دو علاحدہ حرف ظرف 'میں' کی بجائے صرف ایک 'میں' کا استعمال کیا ہے جس کی وجہ سے نیکی اور برائی کے درمیان انفصال کی بجائے اتصالی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور دونوں کے درمیان کا بعد،قرب میں تبدیل ہو گیا ہے۔اب یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

نہ شعلے 'میں' یہ کرشمہ ، نہ برق 'میں' یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تند خو کیا ہے

یہاں حرفِ نفی 'نہ' اور حرف ظرف 'میں' کے دو دو بار استعمال سے محبوب کی تند خوئی کی شدت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔اسم یا ضمیر کی باہم مربوط صفات میں شدت کے اظہار کے لیے یہ تصریفی عمل غالب کی شاعری کا خاصہ کہا جا سکتا ہے۔

(۵) ''میں'' بطور حرفِ علت:

کبھی کبھی وجہ بیانی کے دوران ہم حرف ظرف 'میں' کا استعمال کرتے ہیں مثلاً ''غربت میں اس کی موت آ گئی''، یعنی غربت کی وجہ سے اس کی موت واقع ہوگئی۔''غصے میں آدمی پاگل ہو جاتا ہے''، یہاں اس کے معنی ہوں گے، غصے کی وجہ سے آدمی پاگل ہو جاتا ہے۔''ہجرِ یار میں غالب دیوانہ ہو گیا''، یعنی غالب کی دیوانگی کی وجہ ہجر یار ہے۔''انتظار میں نیند نہیں آتی'' یہاں بھی 'میں' ظرف مکانی نہیں ہے، بلکہ کیفیت کے اظہار کے لیے استعمال ہوا ہے۔بعض اوقات حرفِ علت کا استعمال کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ اس سے ظرف زمانی کا گمان ہونے لگتا ہے۔ غالب کے یہاں اس طرز کا استعمال بھی ہوا ہے آئندہ سطور میں اس پر غور کیا جائے گا۔یہاں 'میں' بطور حرف علت کی مثالوں کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

کہوں کیا دل کی حالت کیا ہے ہجر یار 'میں' غالبؔ
کہ بے تابی سے ہر اک تارِ بستر خارِ بستر ہے
پھر بے خودی 'میں' بھول گیا راہِ کوئے یار

جاتا ، وگرنہ ، ایک دن اپنی خبر کو میں
تا کرے نہ غمازی ، کر لیا ہے دشمن کو
دوست کی شکایت 'میں' ہم نے ہم زباں اپنا
صحبت 'میں' غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے
میرے ہونے 'میں' ہے کیا رسوائی ؟
اے وہ مجلس نہیں خلوت ہی سہی
ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی 'میں'
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

ان اشعار پر غور کیا جائے تو ان میں حرف ظرف 'میں' ایسا نشان گر ہے جس کے استعمال سے شعر کے معنوی ابعاد میں اضافہ ہوتا ہے۔مندرجۂ بالا پہلے شعر میں حرف ظرف 'میں' ظرف زمانی کے طور پر استعمال ہوا ہے یعنی اس حرف سے ہجر کے زمانے کی نشان دہی ہوتی ہے۔ دوسرے شعر میں کیفیت کی نشان دہی کرنے کے لیے حرف 'میں' کا استعمال کیا گیا ہے۔تیسرے شعر میں فعل کی علت کے طور پر 'میں' کو برتا گیا ہے۔چوتھے شعر میں حرف 'میں' بطور علت کے استعمال ہوا ہے اور پانچویں شعر میں غالب نے حرف 'میں' کو بطور صفت نشان گر کی حیثیت سے استعمال کیا ہے۔اس قبیل کے کئی اشعار میں غالب نے 'میں' کو بطور حرف ظرف اور حرف علت کے استعمال کیا ہے۔ کبھی کبھی ان کے یہاں دونوں کے درمیان کے فرق کو پہچاننے میں دشواری بھی ہوتی ہے۔یہ چند شعر ملاحظہ ہوں:

کہا تم نے کہ کیوں ہے غیر کے ملنے 'میں' رسوائی
بجا کہتے ہو، سچ کہتے ہو، پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو
رکھیو غالبؔ مجھے اس تلخ نوائی 'میں' معاف
آج کچھ درد مرے دل 'میں' سوا ہوتا ہے

حرفِ مذکورہ شعر کے پہلے مصرعے میں 'میں' حرفِ سبب ہے اور دوسرے میں حرفِ مکانی۔

ہوا نے ابر سے کی موسمِ گل 'میں' نمد بانی
کہ تھا آئینۂ خود بے نقابِ زنگِ بستن ہا

یہاں پہلے مصرعے میں 'میں حرفِ ظرف ہے۔

تکلف عاقبت 'میں' ہے دلا، بندِ قبا وا کر
نفس ہا بعدِ وصلِ دوست تاوانِ گسستن ہا

اس شعر کے پہلے مصرعے میں 'میں' حرفِ سبب ہے۔

خموشی 'میں' نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

ان اشعار میں حرفِ ظرف 'میں' بالترتیب، افعالِ مظروفہ، اسماے مظروفہ، متعلقِ افعالِ مظروفہ اور فعلِ مظروفہ کا نشان گر بنا ہے۔ دراصل حرف 'میں' کا حرف علت اور ظرف کی حیثیت سے استعمال نہایت پیچیدہ ہے، ایسی حالت میں اس کی نشان دہی بھی مشکل ہوجاتی ہے۔ اس پر طرفہ یہ کہ ہمارے قواعد نویسوں نے ''حرفِ ظرف'' کے ان مختلف عملی پہلوؤں کو علاحدہ ناموں سے موسوم بھی نہیں کیا ہے۔ حرفِ ظرف مکانی کی پہچان جتنی آسان اور قابلِ فہم ہے، حرفِ ظرفِ زمانی کی پہچان اتنی ہی پیچیدہ اور مشکل ہے۔

(۶) حرف 'میں'، تقابل وتوازن کا نشان گر:

حرف 'میں' کا استعمال تقابل اور توازن کے عمل میں نشان گر کی حیثیت سے بھی ہوتا ہے۔ یہ توازن یا تقابل، اسم۔ اسم کے درمیان فعل۔ فعل کے درمیان، صفت۔ صفت کے درمیان یا متعلقِ فعل۔ متعلقِ فعل کے درمیان ہوسکتا ہے۔ ان مواقع پر حرف 'میں' دونوں اسما کے درمیان کی افضل و اسفل صفات کی نشاندہی کرتا ہے جیسا کہ 'رانیوں میں پدماوتی نہایت حسین تھی'۔ 'شاہوں میں بہادر شاہ بڑا سخی تھا'۔ 'حسینوں میں حسین ہے'۔ 'بہادروں میں بزدل'؛ 'قدآوروں میں

پست قد' وغیرہ۔ غالب نے ایسی تراکیب کے لیے بھی حرف ظرف کا استعمال کیا ہے۔ جیسے ایک شعر میں وہ فرماتے ہیں:

پیشے میں عیب نہیں، رکھیے نہ فرہاد کو نام
ہم ہی آشفتہ سروں 'میں' وہ جواں میر بھی تھا

یہاں آشفتہ سروں کے درمیان جوانی میں مرجانے والے فرہاد کے تفوق کو اجاگر کیا گیا ہے۔ کبھی کبھی 'میں' تقابل کے لیے نشان گر بن جاتا ہے۔ جیسے:

ہوں ظہوریؔ کے مقابل 'میں' خفائی غالبؔ
میرے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں
وضع میں اس کو اگر سمجھیے قافِ تریاق
رنگ میں سبزۂ نو خیز مسیحا کہیے

مندرجۂ بالا تمام اشعار میں کسی نہ کسی صورت میں دو اسما کے درمیان تقابل یا توازن کے عمل کی نشان دہی، حرف 'میں' کے ذریعے کی گئی ہے۔ غالب کے دیوان میں اس قسم کی اور بھی مثالیں مل سکتی ہیں۔

(۷) 'میں' بطور حرفِ اشارہ:

بعض اوقات 'میں' کے استعمال میں حرف جار اور ضمیرِ اشارہ کے درمیان معمولی سا بلکہ غیر محسوس فرق پایا جاتا ہے۔ اس فرق کی تمیز سے شعر کی تفہیم آسان ہوجاتی ہے۔ غالب نے اس وتیرے کو بہتر انداز میں نبھایا ہے۔ غالب نے ع حسن، غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد والی غزل میں ایک مشہور شعر کہا ہے:

شمع بجھتی ہے تو اس 'میں' سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

اس شعر کے پہلے مصرعے میں 'اس' ضمیر اشارہ ہے مگر اس سے مقام کی صحیح نشان دہی نہیں ہوتی اس

لیے غالب نے اس کے آگے حرف جار مکانی 'میں' کا اضافہ کر دیا ہے۔اس طرح یہ حرف جار مکانی حرف اشارہ بن گیا۔درآں حالے کہ یہاں 'میں' اور 'سے' دونوں حروف جار میں شامل ہیں۔ غالب نے دونوں کو یکجا کر کے گویا اردو صرف میں ایک قسم کا تجربہ کیا ہے۔اس مصرعے میں 'شمع سے دھواں اٹھتا ہے کافی تھا'، مگر انھوں نے حرف جار 'سے' لگا کر مقام کی تخصیص کر دی ہے اور یہ اندرونِ شمع کی کیفیت کی طرف اشارہ ہے۔اس کی مثال ہم یوں دے سکتے ہیں کہ ''چور گھر سے بھاگا'' اور ''چور گھر میں سے بھاگا''۔ ان دونوں جملوں میں جو معنوی فرق ہے وہی فرق اس مصرعے میں بھی ہے۔ذیل کا شعر بھی اسی نوع کا معنوی اظہار ہے:

کل کے لیے کر آج نہ خسّت شراب 'میں'
یہ سوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب 'میں'

اس شعر کے دونوں مصرعوں میں حرف 'میں' بطور حرف اشارہ استعمال ہوا ہے یعنی شراب کے معاملے میں کنجوسی مت کر، ایسا کرنا گویا ساقیِ کوثر کے معاملے میں سوئے ظن قرار پائے گا۔ یہاں دونوں جگہ 'میں' سے حرف اشارہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔اس غزل کے شعر کا ایک مصرع یہ بھی ہے 'ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں'۔مگر یہاں 'شراب میں' کے وہ معنی نہیں جو گزشتہ شعر میں 'خست شراب میں' کے ہیں۔

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب 'میں'

اس شعر کے مصرع ثانی میں حرف 'میں' بظاہر جناب کے لغوی معنی کی وجہ سے حرف جار مکانی محسوس ہوتا ہے مگر جناب کے تعظیمی کلمے کی حیثیت سے اس کے مرادی معنی میں حرف 'میں' حرف اشارہ بن گیا ہے۔

(۸) مول تول میں حرف 'میں' کا استعمال:

بار ہا ایسا ہوتا ہے کہ ہمیں چیزوں کی خرید وفروخت کی ضرورت پیش آتی ہے۔اس اثنا میں حرف جار 'میں' کا ہم غیر شعوری طور پر استعمال کرتے ہیں اور اکثر اس کے معنی ومفہوم سے آشنا

ہونے کے اس کے صرفی مقام کو نہیں سمجھ پاتے مثلاً ''کتاب سو روپے 'میں' خریدی۔ یا یہ کتاب تم نے کتنے 'میں' خریدی۔اس 'میں' کی صحیح قدر اور اس کے معنی کا تجزیہ مشکل امر ہے۔قواعد نویسوں نے 'میں' کے اس طرح کے استعمال کی وضاحت نہیں کی ہے۔لیکن 'میں' کا اس طور پر استعمال عام ہے۔غالب کے یہاں بھی اس کی جگ مگ ہم دیکھ سکتے ہیں۔جیسے:

ایک دن تجھ کو لٹا دیں گے کہیں
مفت 'میں' نا حق کٹا دیں گے کہیں

غالب کے یہاں خرید وفروخت کے عمل کی اصطلاحیں/تراکیب (دلالِ جنسِ رسوائی، خریدارِ ذوق خواری، خریدارِ متاعِ جلوہ اور خریدارِ وفا) کا نہایت معنی خیز انداز میں استعمال ہوا ہے۔مول تول کے اس عمل میں انھوں نے حرف 'میں' کا استعمال کیا ہے۔

(۹) محاوروں میں 'میں' کا استعمال:

غالب نے اپنی اردو شاعری میں محاوروں کا بھی بڑے مؤثر انداز میں استعمال کیا ہے۔یوں تو ان کے یہاں کئی طرح کے محاورے استعمال ہوئے ہیں لیکن یہاں ہم انھی محاوروں پر غور کریں گے جن میں حرف 'میں' آیا ہے۔غالب کہتے ہیں:

محبت تھی چمن سے، لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موجِ بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

''ناک میں دم آنا'' اردو کا پامال محاورہ ہے۔شعرا نے اسے خوب برتا ہے۔اس کے معنی اگرچہ ''پریشان ہو جانا''، ''عاجز ہونا'' کے ہیں لیکن اردو شعرا نے اس کے استعمال میں کمال پیدا کیا ہے۔ غالب کے مندرجۂ بالا شعر میں محاورے کے استعمال کے ساتھ اس سے صنعتوں کا بھی کام لیا ہے۔ 'گل'، 'بو' اور 'ناک' میں مناسبت لفظی ہے۔بو، ناک سے سونگھی جاتی ہے۔یہ تو ایک نسبت ہوئی دوسری نسبت 'دم'، 'ناک' اور 'موج' میں ہے۔موجِ آب میں گھر جانے سے آدمی ڈوبنے لگتا ہے اور ناک میں پانی چلے جانے سے اس کا دم گھٹ جاتا ہے۔یہاں یہ معنی بھی مراد لیے جاسکتے ہیں کہ

''چمن سے اب اتنی بیزاری ہوگئی ہے کہ گل کی بو کی موج سے بھی دم گھٹنے لگا ہے۔ یہاں ناک میں دم آنا زندگی سے بیزار ہوجانے کے معنی میں بھی استعمال ہوسکتا ہے۔ رنگین کا شعر اسی مفہوم میں استعمال ہوا ہے:

فلک کے ہاتھ سے آیا یہ ناک میں ہے دم
کہ کھا کے سو رہوں کچھ جی میں ہے علیؓ کی قسم

ناسخ کے یہاں بھی زلفِ مشکیں، نکہت گل اور ناک میں دم میں ایک قسم کی نسبت موجود ہے۔ وہ کہتے ہیں:

زلفِ مشکیں مجھ کو رہ رہ کر دلا جاتی ہے یاد
لائی ہے اب نکہتِ گل کیوں مرا دم ناک میں

اور ظفر کا یہ انداز بھی ملاحظہ ہو:

مثلِ نَے آ گیا دم ناک میں اپنا لیکن
یار اپنا کبھی ہم دم نہ ہوا ، پر نہ ہوا

اور مجروح کے اس شعر میں بھی ناک میں دم آنے کی الگ ہی کیفیت ہے:

دم ناک میں آیا ہے ترے چارہ گروں کا
بیمارِ محبت تجھے مرنا ہے تو مر بھی

داغ نے اس محاورے کو اپنے اصلی معنی میں استعمال کیا ہے:

آ گیا حضرتِ ناصح سے مرا ناک میں دم
روز آتے ہیں نئی طرح کا جھگڑا لے کر

محاورے کی ساخت میں تبدیلی جائز نہیں لیکن غالب نے اردو کے ایک محاورے (شیر کے منھ میں جانا) کو فارسی ترکیب کا روپ دینے کی کوشش کی ہے:

دہنِ شیر میں جا بیٹھیے ، لیکن اے دل
نہ کھڑے ہوجیے خوبانِ دل آزار کے پاس

''شیر کے منھ میں جانا'، جان کو خطرے میں ڈالنا کے معنی میں مستعمل ہے۔ غالب نے اسی معنی کی مناسبت سے اس محاورے کو فارسی ترکیب میں ڈھالا ہے۔

غالب نے بعض اردو محاوروں کی جگہ فارسی محاوروں کا بھی استعمال کیا ہے۔ جیسے دانتوں میں انگلی دبانا، اردو میں حیرانی کا اظہار کرنے کے لیے مستعمل ہے۔ غالب نے اس کی جگہ فارسی محاورے 'انگشت بدنداں' کا استعمال کیا ہے:

'خامہ انگشت بدنداں' کہ اسے کیا لکھیے
ناطقہ سر بہ گریباں کہ اسے کیا کہیے

ان جیسی کئی فارسی تراکیب کا استعمال غالب نے اردو محاوروں کے لیے کیا ہے۔ کہیں کہیں اس کے برعکس بھی ہوا ہے۔ انھوں نے بعض فارسی محاوروں کی اردو تراکیب کا بھی استعمال اپنے اشعار میں کیا ہے۔ جیسے:

کیا ضعف میں امید کو دل تنگ نکالوں
میں خار ہوں، آتش میں چبھوں، رنگ نکالوں

''آتش سے رنگ نکالنا'' کے معنی ناممکن کو ممکن کر دکھانا کے ہوتے ہیں۔ لیکن یہ محاورہ اردو میں بہت کم استعمال ہوا ہے اس کی بنت فارسی جیسی ہے۔ مذکورہ محاوروں کے علاوہ بھی غالب نے بیسیوں محاورے اپنی شاعری میں استعمال کیے ہیں۔ مثلاً:

میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس ''پیچ و تاب میں''

درم و دام اپنے پاس کہاں
چیل کے گھونسلے میں ماس کہاں

غالب نے حرف ظرف کا استعمال اور بھی کئی طریقے سے کیا ہے۔ کبھی تو وہ مظروف کی قطعی نشان دہی کے لیے میں کا استعمال کرتے ہیں جیسے ''شمع بجھتی ہے تو اس 'میں سے' دھواں اٹھتا ہے۔'' یہاں حرف ظرف اور حرف جار دونوں یکجا آ گئے ہیں۔ کہیں 'میں' کا اخفا کر دیتے ہیں جیسے

''شوق ہر رنگ (میں) رقیب سروساماں نکلا۔کبھی 'میں' کا استعمال 'ان کے یہاں بڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے مثلاً '' عذر میرے قتل کرنے میں'' وہ اب لاویں گے کیا۔''، اس مصرعے کی نثر یوں ہوگی ''میرے قتل کرنے کے لیے اب وہ کیا عذر پیش کریں گے۔نثر کے مطابق حرف 'میں' کے معنی، ''کے لیے'' ہوں گے۔

اردو صرف ونحو میں حرف ظرف 'پر' کا بھی شمار ہوتا ہے۔ یہ حرف 'میں' کا ایک طرح سے نقیض ہے۔حرف 'میں' کے ذریعہ مظروف کے اندرونی کوائف کا علم ہوتا ہے تو حرف ظرف 'پر' کے ذریعہ مظروف کی باہری کیفیات عیاں ہوتی ہیں۔غالب نے اپنے اردو اشعار میں حرف ظرف 'پر' کا استعمال کچھ اس طرح کیا ہے کہ معنی کے مختلف ابعاد کو قاری محسوس کرسکتا ہے۔ان کی تفصیل درج ذیل ہے۔

(ا) 'پر' بحیثیت نشان گرِ مقام یا حرف ظرف مکانی:

نثر میں ہم اس قسم کے جملے استعمال کرتے رہتے ہیں: جیسے سپاہی گھوڑے 'پر' بیٹھا ہے۔ درختوں 'پر' پرندے گھونسلے بنا رہے ہیں۔لڑکا گاڑی 'پر سوار' ہے۔ مذکورہ جملوں میں 'پر' کے استعمال سے مظروف کی نشان دہی ہو جاتی ہے۔ان جملوں میں 'گھوڑا، گاڑی اور درخت اسمائے مظروفہ ہیں۔سپاہی، پرندے اور لڑکا اسما ہیں۔حرف ''پر'' مقام کا تعین کرنے والا نشان گر ہے۔ حرف ظرف 'میں' کا عمل بھی کچھ اسی طرح کا ہوتا ہے لیکن فرق اتنا ہے کہ حرف 'میں' اسمائے مظروفہ کی داخلی کیفیات کو منکشف کرتا ہے تو حرف 'پر' سے اسمائے مظروفہ کے بیرونی حالات منکشف ہوتے ہیں۔غالب کے یہاں 'پر' ظرف کے نشان گر کی حیثیت سے درج ذیل طریقے سے استعمال ہوا ہے:

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف 'پر' انگشت

رو میں ہے رخش عمر، کہاں دیکھیے تھمے

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

نینداس کی ہے، دماغ اس کا ہے، راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو 'پر' پریشاں ہوگئیں

انھوں نے بعض اشعار میں بجائے 'پر' کے 'پہ' کا استعمال بھی کیا ہے۔جیسے:

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب
یار لائے مری بالیں پہ اسے، پر کس وقت

اس شعر میں ''پر کس وقت'' کے استفہامیہ فقرے میں استعمال ہوئے حرف 'پر' کی معنوی نوعیت دیگر ہے اس کا ذکر آگے ہوگا۔البتہ لفظ 'پہ' حرف ظرف 'پر' کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ان اشعار میں وہ 'پہ' کا استعمال اس طرح کرتے ہیں

کون ہوتا ہے حریفِ مےِ مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

گرنی تھی ہم 'پہ' برقِ تجلی، نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ، ظرف قدح خوار دیکھ کر

بد گمانی نے نہ چاہا اسے سر گرمِ خرام
رخ 'پہ' ہر قطرہ عرق، دیدۂ حیراں سمجھا

میں نے مجنوں 'پہ' لڑکپن میں اسدؔ
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

اس قبیل کے اور بھی بعض اشعار کلام غالب میں بآسانی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔

(۲) حرف ظرف نشان گرِ ہمسایگی:

کبھی کبھی ہم کسی مقام، اشیا یا افراد کی نزدیکی کا اظہار کرنے کے لیے یوں کہتے ہیں جیسے میرا گھر سڑک پر ہے۔دربان دروازے پر پہرا دے رہا ہے۔ندی پر پل بنا ہے۔ یہاں

"پر" نشان گر مکانی سے کچھ علاحدہ معنی کا حامل نظر آرہا ہے۔ حرفِ ظرفِ مکانی مقام خاص کی نشان دہی کرتا ہے تو یہ حرف 'پر' مقام متصلہ کا نشان گر ہے۔ یہ اشیا یا افراد کی قرابت کا مظہر ہے۔ مذکورہ جملوں سے یہ مراد نہیں ہے کہ گھر سڑک پر ہے بلکہ یہ اشارہ ہے کہ گھر سڑک سے متصل ہے۔ دربان دروازے سے متصل کھڑا رہ کر پہرا دے رہا ہے اور ندی پر پل سے مراد ندی کے اوپر پل سے ہے۔ انگریزی میں Over اور On میں جو فرق ہے وہی فرق یہاں بھی ہے۔ غالب کے یہاں حرف ظرف 'پر' کی ایسی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً:

گھر جب بنا لیا ترے در 'پر' کہے بغیر
جانے گا اب بھی تو نہ مرا گھر کہے بغیر

شورِ جولاں تھا کنارِ بحر پر کس کا کہ آج
گردِ ساحل ہے، بہ زخمِ موجۂ دریا نمک

جانا پڑا رقیب کے در 'پر' ہزار بار
اے کاش جانتا نہ تری رہگزر کو میں

دائم پڑا ہوا ترے در 'پر' نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

ان مثالوں سے واضح ہوجاتا ہے کہ ان میں حرف "پر" اتصالی کیفیات کا غماض ہے۔ ان اشعار میں بالراست مقام کی نشان دہی نہیں کی گئی بلکہ قربت اور نزدیکی کی طرف اشارہ کردیا گیا۔

(۳) اسماے مجردہ وغیر مجردہ کی نسبت کا نشان گر:

اکثر جملے ہماری زبان سے ایسے بھی ادا ہوجاتے ہیں جیسے 'آپ پر مجھے پورا اعتماد ہے'۔ 'اس بات پر فساد برپا ہوگیا'۔ 'مجنوں لیلیٰ پر فدا ہوگیا'۔ 'قتل کا گناہ قاتل کی گردن پر'۔ 'میرے حال پر سارے رونے لگے'۔ 'ہونٹوں پر تبسم بکھر گیا' وغیرہ۔ ان جملوں میں کسی مقام کی نشان دہی نہیں ہوئی ہے بلکہ اس میں دو چیزوں کی نسبت کو اجاگر کیا گیا ہے اس لیے اسے حرف

ظرفِ نسبتی کہہ سکتے ہیں۔ اسما کے ساتھ ان حروف کے اتصال سے جو معنوی تغیر ہوتا ہے، اس کے مختلف پہلوؤں کو غالب کے اشعار میں ہم دیکھ سکتے ہیں:

ترے وعدے پر جیے ہم، تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

"وعدہ" کوئی جامد شے نہیں جس 'پر' جینے' کے غیر مرئی عمل کو استوار کیا سکے۔ دراصل ایسی تراکیب میں حرف ظرف حرف جار کا کردار ادا کرتا ہے۔ ذیل کے شعر سے اس کی وضاحت ہوجاتی ہے:

باغ میں مجھ کو نہ لے جا، ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

یہاں حال یعنی حالت غیر مرئی شئے ہے اسم مجردہ میں اس کیفیت کا شمار ہوتا ہے۔ اس کے برعکس گلِ تر اور چشمِ خوں فشاں غیر مجرد اشیاء ہیں ان دونوں کے درمیاں ربط حرف 'پر' حرف جار کی صورت میں کام کر رہا ہے۔ اس وظیفۂ قواعدی سے جو معنی کے مختلف پہلو برآمد ہوتے ہیں، ان کا انحصار حرف 'پر' کے استعمال پر ہے۔

اعتبارِ عشق کی خانہ خرابی دیکھنا
غیر نے کی آہ لیکن وہ خفا مجھ 'پر' ہوا

اس شعر میں 'اعتبار'، 'آہ' اور 'خفا ہونا' غیر مجردہ کیفیات ہیں اور 'غیر'، 'وہ' اور 'مجھ' اسما ہیں جن کا شمار مرئی اشیاء میں ہوتا ہے، دونوں میں ربط حرف 'پر' سے قائم کیا گیا ہے۔ اسی قبیل کا یہ شعر بھی ہے:

تا کہ تجھ 'پر' کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئنے کا ہو جانا

یہاں ہوائے صیقل کے اعجاز کو سمجھنے کے لیے برسات میں آئینے کے سبز ہوجانے کے عمل کو دیکھنے کی بات کہی گئی ہے۔ پہلے مصرعے میں 'تجھ پر کھلنے' کا مطلب 'تجھ پر واضح ہوجانا' ہے۔ اس طرح، 'تجھ پر کھلنا' یہ فقرہ ایک قسم کا محاورہ بن گیا ہے۔ اس کے معنی بالعموم 'بھید کا ظاہر ہونا'، 'راز افشا ہونا' کے ہیں۔ ذیل کا شعر بھی اسی معنی کا حامل ہے:

غالبؔ نہ کر حضور میں تو ، بار بار عرض
ظاہر ہے ترا حال سب ان ’پر‘ کہے بغیر

غالب نے حرف ’پر‘ کے استعمال سے اپنے اشعار میں معنی آفرینی کی بعض نئی جہات بھی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ذیل کے اشعار ملاحظہ ہوں، اپنے اندر کیا تیور رکھتے ہیں:

زخم سلوانے سے مجھ ’پر‘ چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخمِ سوزن میں نہیں

’زخم سلوانے کی وجہ سے مجھے طعنے دیے جا رہے ہیں‘ کے معنوں میں پہلا مصرع کہا گیا ہے، اس کے ایک معنیٰ ’مجھے موردِ الزام ٹھہرایا جا رہا ہے‘ بھی ہو سکتے ہیں، لیکن شعر میں معنویت پیدا کرنے کے لیے غالب نے اس وتیرے کو اپنایا ہے۔ یہ دوسرا شعر بھی اسی رنگ میں کہا گیا ہے:

ہم ’پر‘ جفا سے ترکِ وفا کا گماں نہیں
ایک چھیڑ ہے و گرنہ مراد امتحاں نہیں

اس نوع کی تراکیب غالب کے اشعار میں بہ آسانی ہم ڈھونڈ سکتے ہیں مثلاً ’’کسی ’پر‘ عاشق ہونا‘‘، ’’تیغ جفا ’پر‘ ناز کرنا‘‘، ’’سادگی ’پر‘ مرنا‘‘، ’’گنہ گردن ’پر‘ نہ رہنا‘‘ ، ’’کسی ’پر‘ لطف کرم رستم کرنا‘‘، ’’کسی خواہش ’پر‘ دم نکلنا‘‘ وغیرہ۔

(۴) ’پر‘ بحیثیت حرف علت:

قواعد میں کبھی کبھی حرف ظرف ’پر‘ حرف علت کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے اور ’اس واسطے‘، ’اس وجہ سے‘، وغیرہ کے معنی دیتا ہے۔ جیسے ہم نثر میں یوں کہتے ہیں، ’حکومت کے خلاف کہنے ’پر‘ وبال کھڑا ہو گیا‘‘۔ ’خرید و فروخت میں گڑبڑی ’پر‘ لوگ غصہ ہوئے‘ یا ’’اچھے کام کرنے ’پر‘ انعام دیا گیا‘‘ وغیرہ۔ غالب نے حرف ظرف کا اس معنی میں بھی استعمال کیا ہے اور اس کے استعمال سے شعر کے معنی کے نئے ابعاد روشن کیے ہیں۔

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے ’پر‘ ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

یہاں ’پر‘ کے معنی ’’کی وجہ سے‘‘ ہیں۔ شعر کے معنی یوں ہوں گے کہ ’’کراماً کاتبین جو ہمارے اعمال کا لیکھا جوکھا لکھتے رہتے ہیں وہاں ہمارا کوئی گواہ یا شہادت دینے والا نہیں ہوتا، ’اس لیے /اس وجہ سے‘ ان کے لکھے ہوئے اعمال نامے کی بنیاد پر ہم دھر لیے جاتے ہیں۔ یہاں نشان گرِ علت حرف ’پر‘ ہے۔

ایک شعر میں مگر حرف علت کا استعمال نہایت پیچیدہ ہوا ہے:

جی جلے ذوقِ فنا کی ناتمامی ’پر‘ نہ کیوں
ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

غالب کہتے ہیں کہ ’’ذوقِ فنا کی ناتمامی کی وجہ سے جی کیوں نہ جلے۔ ہمارا جی تو جلتا ہے مگر باوجود نفس آتش بار ہونے کے ہم سلامت ہیں اور دل ہے کہ جل رہا ہے۔ غالب کے یہاں ’’پر‘‘ بحیثیت علت کی یہ دو مثالیں ہی ملتی ہیں لیکن حرف استثنا کے طور پر ان کے یہاں ’’پر‘‘ کا استعمال بہت ہوا۔

(۵) ’پر‘ بحیثیت حرف استثنا:

حروف عطف میں اور، بھی، لیکن، اس لیے، تا کہ، پھر بھی، تا ہم، مگر، بلکہ، یا وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔ یہ تمام حروف الفاظ اور جملوں میں ربط قائم کرتے ہیں۔ ان کا وظیفۂ عمل حروف جار اور حروف ظرف سے مختلف ہوتا ہے مگر بعض اوقات حرفِ ظرف ’’پر‘‘ حروفِ استثنا (مگر، لیکن) کی جگہ استعمال ہوتا ہے جیسے ’’میں اس کے گھر چلا جاتا، پر وہاں سے اس کے پہنچنے کی کوئی خبر نہیں آئی۔‘‘ یا ’’لوگ باگ اس بات پر مصر ہیں کہ فیصلہ ہمارے حق میں ہوگا، پر مجھے یقین نہیں۔ حروف استثنا کے لیے اس قسم کی تراکیب آج تقریباً متروک ہیں لیکن غالب نے بہترین انداز میں انھیں برتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

ہوئی مدت کہ غالب مر گیا ’پر‘ یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا، کہ ’یوں ہوتا تو کیا ہوتا‘؟

اس شعر کے پہلے مصرعے میں ''پر'' لیکن یا مگر کے معنی میں استعمال ہوا ہے اور مصرعۂ ثانی میں ''پر'' حرف ظرف کے طور پر آیا ہے۔ دونوں کا فرق واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔

غالب نے ''پر'' کو حرف استثنا (لیکن، مگر) کے طور پر، بہت سے اشعار میں باندھا ہے۔ چند اشعار ذیل میں دیئے جارہے ہیں۔

جور سے باز آئے ''پر'' باز آئیں کیا
کہتے ہیں، ''ہم تجھ کو منھ دکھلائیں کیا''

عمر بھر دیکھا کیے مرنے کی راہ
مرگئے ''پر'' دیکھیے دکھلائیں کیا

جی ہی میں کچھ نہیں ہے ہمارے وگرنہ ہم
سر جائے یا رہے، نہ رہیں 'پر' کہے بغیر

ان تینوں اشعار میں لیکن یا مگر کی جگہ 'پر' کا استعمال کرنے کی وجہ سے ان خبریہ فقروں میں ایک قسم کی معنوی توانائی عود کر آئی ہے۔ آخری شعر کے مصرعۂ ثانی میں حرف 'پر' قول میں زور پیدا کر رہا ہے۔ غالب نے اس قبیل کے اور بھی اشعار کہے ہیں۔ جیسے:

وصالِ جلوہ تماشا ہے، 'پر' دماغ کہاں؟
کہ دیجے آئینۂ انتظار کو پرواز

آج ہم اپنی پریشانیٔ خاطر ان سے
کہنے جاتے تو ہیں، 'پر' دیکھیے کیا ہوتے ہیں

غالب چھٹی شراب 'پر' اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے، 'پر' ہمیں منظور نہیں

غالب نے حرف استثنا کے طور پر حرف ظرف 'پر' کی بجائے 'پہ' کا بھی استعمال کیا ہے مثلاً:

کم نہیں وہ بھی خرابی میں 'پہ' وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش، کہ گھر یاد نہیں

عاشق ہوں 'پہ' معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ غالب اپنی شاعری میں صرف ونحو کا برابر خیال رکھتے تھے۔

(۵) 'پر'، تفوق وتمیز کا نشان گر:

ہم عام گفتگو میں بارہا ایسے جملے کہہ دیتے ہیں جن کے معنی سے کسی چیز کے متفوق یا ممتاز ہونے کی طرف اشارہ ہوتا ہے۔ یہ اشارہ کبھی منفی اور کبھی مثبت بھی ہوسکتا ہے۔ مثلاً حسن تو حسن، اس پر آرائش۔ چھوٹا ہونے پر بھی وہ نڈر ہے۔ کریلا، اس پر نیم چڑھا۔ غالب کے یہاں اس قبیل کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے:

حسن اور اس 'پہ' حسنِ ظن، رہ گئی بوالہوس کی شرم
اپنے پہ اعتماد ہے، غیر کو آزمائے کیوں

اس شعر کے پہلے مصرعے میں 'حسن' اور 'حسنِ ظن' اسمائے مجردہ ہیں۔ ان میں حرف ''پہ'' کے ذریعہ تفوق قائم کیا گیا ہے۔ 'پہ' حرف ظرف ہونے کے باوجود یہاں 'حسن' اس کا مظروف نہیں۔ اب یہ شعر ملاحظہ ہو:

گوشِ مہجورِ پیام و چشمِ محرومِ جمال
ایک دل تس پر یہ نا امیدواری ہائے ہائے

اس شعر میں غالب نے متزاد کا پہلو نکالنے کے لیے ''تس پر'' کا استعمال کیا ہے۔ غالب کی اس ترکیب پر نظم طباطبائی نے اعتراض کیا تھا کہ غالب سے قبل اور ان کے عصر میں 'تس پر' کہنے کا رواج نہیں تھا۔ نظم طباطبائی کہتے ہیں کہ:

''لکھنؤ کے شعراء میں آتش (ف ۱۸۴۷ء) ناسخ (ف ۱۸۳۸ء) وغیرہ اور دلّی میں

ذوق (ف ۱۸۵۴ء) مومن (ف ۱۸۵۲ء) وغیرہ مصنف کے عصر سے کسی قدر پیشتر ہی ہیں۔ (تس پر) کسی کے کلام میں نہیں ہے۔ اور نہ لکھنؤ میں نہ دلی میں اس عرصے سے یہ لفظ بولا جاتا ہے۔ مصنف کے قلم سے اس لفظ کا نکلنا نہایت حیرت ہے اور یہ لفظ اس بات کا شاہد ہے کہ مرزا نوشہ مرحوم کی زبان دلی سے کسی قدر علاحدہ ہے۔"

(شرح دیوانِ غالب از نظم طباطبائی)

پروفیسر ظفر احمد صدیقی مرتب ''شرح دیوانِ اردوئے غالب'' نے اپنے فٹ نوٹ (ص ۳۰۷) میں طباطبائی کے اس خیال کی تردید کی ہے اور ثابت کیا ہے کہ (تس پر) اس زمانے میں عام گفتگو میں رائج تھا۔ وہ لکھتے ہیں:

"میر حسن کی پیدائش (قیاساً ۱۷۳۳ء) پرانی دلی کے محلہ سید واڑہ میں ہوئی تھی۔ شروع جوانی میں فیض آباد آ گئے تھے۔ اکتوبر ۱۸۸۶ء میں لکھنؤ میں وفات پائی۔ ان کی مثنوی ''سحر البیان'' (تکمیل: ۸۵-۱۷۸۴ء) میں ''تس اوپر'' موجود ہے:

وہ پیٹھ اس کی شفاف آئینہ ساں
تس اوپر وہ چوٹی کا پڑنا وہاں

(سحر البیان: ص ۲۰۲ [داستان زلف اور چوٹی کی تعریف۔۔۔میں])

اسی طرح قدر بلگرامی تلمیذِ سحر و بحر و برق (ولادت: بلگرام ۱۸۳۳ء وفات: لکھنؤ ستمبر ۱۸۸۴ء) کے ہاں صاحب نور اللغات کی صراحت کے مطابق ''جس تس'' آیا ہوا ہے۔

درجے میں بڑھا ہوا ہے جس تس سے قدر
دگنا ہوا رتبہ یہ کہے کس سے قدر

(نور: ۲/۷۷۔ مادہ جس تس)

اس لیے یہاں غالب پر نظم طباطبائی کا اعتراض اور طعن مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ (ظ)

میر کا مشہور شعر ہے:

منھ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
آئنہ ہے یہ حیرتی کس کا

غالب کے اس مذکورہ شعر میں تفوق و تمیز کی بہ نسبت مستزاد کے پہلو کو اجاگر کیا گیا ہے جس میں خفیف سا طنز بھی ہے کہ نہ کانوں سے خوش خبری سن سکتے ہیں، نہ آنکھوں سے دیدارِ حسن کر سکتے ہیں، مستزاد یہ کہ ناامید بھی ہیں۔ اس پر جتنا افسوس کیا جائے کم ہے۔ یہاں ''تس پر'' مستزاد کے لیے استعمال ہوا ہے۔

(۷) فارسی حرف ظرف 'بر' بجائے 'پر':

غالب چونکہ فارسی پر دست رس رکھتے تھے اس لیے ان کے یہاں اردو اشعار میں اکثر فارسی تراکیب عود کر آئی ہیں۔ اس وجہ سے بعض اردو اشعار فارسی ترکیب کی وجہ سے فارسی ہی کے محسوس ہوتے ہیں۔ انھوں نے فارسی تراکیب کا استعمال کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ نہ پیوندکاری کا احساس ہوتا ہے، نہ پڑھنے میں بوجھل محسوس ہوتی ہیں۔ کبھی کبھی تو ایک لفظ کی ذرا سی تبدیلی سے فارسی ترکیب اردو میں بدل جاتی ہے مثلاً:

کل اسدؔ کو ہم نے دیکھا گوشۂ غم خانہ میں
دست بر سر، سر بہ زانوے دل مایوس تھا

اس شعر میں حرف 'پر' کے لیے فارسی لفظ 'بر اور بہ' کا استعمال ہوا ہے۔ یہاں 'دست بر سر' کی ترکیب اردو کے مطابق 'ہاتھ سر پر' بھی ہو سکتی تھی۔ ان فارسی لفظیات کو انھوں نے اور اشعار میں بھی استعمال کیا ہے:

ہر اشکِ چشم سے یک حلقۂ زنجیر بڑھتا ہے
بہ بندِ گریہ ہے نقش بر آب اندیشہ رفتن کا

اور ذیل کے شعر میں بھی اسی ترکیب کو استعمال کیا گیا ہے:

مہر بجائے نامہ، لگائی بر لبِ پیکِ نامہ رساں
قاتلِ تمکیں سنج نے یوں خاموشی کا پیغام کیا

درج بالا سطور میں جیسا کہا گیا ہے کہ غالب فارسی تراکیب کا اپنی اردو شاعری میں اکثر استعمال کرتے تھے اس وجہ سے بعض مواقع پر ان کی شاعری مشکل اور سمجھنے میں دشوار ہو جاتی۔ اس ضمن میں بطور مثال چند اشعار پیش کیے جا رہے ہیں:

سرشکِ 'بر' زمیں افتادہ آسا
اٹھا ، یاں سے نہ میرا آب و دانہ

یعنی زمین پر گرے ہوئے آنسو کی مانند شاید میرا آب و دانہ بھی نہ اٹھ گیا ہو۔ اس شعر میں سرشک اور آب و دانہ میں رعایت لفظی ہے۔ غالب نے اردو حرف 'پر' کی جگہ 'بر' فارسی حرف ظرف کا استعمال کیا ہے۔ ایک دوسرے شعر میں سرشک یعنی آنسو سے متعلق ایک اور پیچیدہ خیال انھوں نے باندھا ہے:

رہا نظارہ وقتِ بے نقابی آپ پر لرزاں
سرشک آگیں مژہ سے، دست از جاں شستہ 'بر' رو تھا

ان مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ غالب کی مشکل پسندی کی وجہ سے فارسی تراکیب اردو اشعار میں عود کر آئیں۔ یہاں تک کہ انھوں نے حروف ظرف اور اسمائے مظروف تک کو فارسی کا لبادہ پہنا دیا۔ غالب کے یہاں صرف فارسی ظرف و مظروف ہی کا استعمال نہیں ہوا بلکہ انھوں نے اضافت ،عطف و معطوف ،صفت و موصوف وغیرہ فارسی تراکیب کو بھی برتا ہے۔

(۸) 'پہ' بحیثیت 'پھر'، 'بعد'، 'باوجود'، 'تب بھی':

'پہ' حرف ظرف 'پر' کی مخفف شکل ہے غالب نے اسے مختلف انداز میں جس طرح استعمال کیا ہے، اس کی مثالیں ہم مذکورۂ بالا اشعار میں دیکھ چکے ہیں۔ لیکن انھوں نے 'پہ' کو 'پھر' یا 'بعد' کے معنی میں بھی استعمال کیا ہے، اس کی مثالیں شاید اردو میں نہ ملیں۔ ہاں! البتہ عوامی بول چال میں حرف 'پہ' کو پھر یا بعد کے معنی میں سنا گیا ہے۔ غالب کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

جو ہوا غرقۂ مے ، بخت رسا رکھتا ہے
سر سے گزرے پہ بھی ہے بالِ ہما موجِ شراب

اس شعر میں ''پہ بھی'' کی ترکیب شاعری میں کچھ نامانوس سی محسوس ہوتی ہے اسی لیے حسرت موہانی نے اس شعر کی تشریح کرتے وقت لفظ 'بھی' پر زیادہ توجہ دی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''موجِ شراب کو بالِ ہما سے مشابہ کرتا ہے یعنی ہما کی مانند موجِ شراب کا بھی سر سے گزرنا دلیلِ بخت مندی ہے۔ موجِ شراب کے سر سے گزرنے میں نشّۂ مے کے حد سے گزر جانے کی طرف اشارہ ہے۔ 'بھی' کی معنوی قوت (جسے انگریزی میں لورس کہتے ہیں) اس شعر میں یہ ہے کہ گر شراب کا استعمال باعتدال ہو تو کیا کہنا لیکن اگر اس کا نشہ حد سے متجاوز ہو جائے تب بھی وہ بال ہما سے مشابہ ہے۔''
(شرح دیوانِ غالب، حسرت موہانی، فرید بک ڈپو دہلی ۲۰۰۴ء ص ۶۰)

یہاں حسرت نے ترکیب 'پہ بھی' کے لیے 'تب بھی' کا استعمال کیا ہے۔ سہا مجددی نے 'مطالبِ غالب میں 'پہ بھی' کو ''پر بھی'' کے طور پر سمجھا ہے (ص ۱۰۰)۔ انھوں نے صرف لفظ 'پہ' کو پر سمجھا لیکن اس شعر میں ''پہ'' باوجود کے معنی دے رہا ہے۔ نظم طباطبائی نے البتہ 'پہ بھی' کے لیے ''جب بھی'' کا استعمال کیا ہے (ص ۱۴۶) جو ''تب بھی'' کے معنی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس طرح غالب نے اپنے کلام میں حرف ظرف 'پر' کے استعمال سے شعر میں معنویت کو بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ غالب کا یہ شعر بھی اسی نوع کا ہے:

ہر ایک ذرۂ عاشق ہے آفتاب پرست
گئی نہ، خاک ہوئے پر ، ہوائے جلوۂ ناز

(۹) حرف ظرف والے محاوروں کا استعمال:

کلام غالب میں محاوروں کا التزام بالقصد نہیں بلکہ عین فطری نظر آتا ہے۔ یوں بھی عمداً کھینچ تان کر محاوروں کے استعمال کرنے کو مستحسن نہیں سمجھا گیا۔ بعض ناقدین فن تو اسے عجز شاعر سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالب کے یہاں جو محاورے استعمال ہوئے ہیں وہ پیوند کاری نہیں پچی کاری کا مزہ دیتے ہیں۔ انھوں نے محاوروں کا ایسا استعمال کیا ہے کہ لطف اندوزی میں کوئی

دقت نہیں ہوتی اور تفہیم شعر میں ترسیل کا المیہ پیدا نہیں ہوتا۔

علم الصرف میں اشتقاقی عمل کے باوصف تشکیلی عمل کو خاص دخل ہے۔شاعری میں اس کا دخل بہت زیادہ ہوتا ہے۔محاورہ اگرچہ الفاظ کے تشکیلی عمل سے وجود میں آتا ہے لیکن معنی کے اخراج میں وہ تصریف کے دائرے میں بطور ضابطہ یا کلیہ نہیں آتا بلکہ الفاظ کے جو لغوی معنی ہوتے ہیں وہ محاوروں کے الفاظ کے احاطے سے پرے ہوتے ہیں۔محاوروں کا استعمال اظہارِ خیال کو مؤثر اور زوداثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ان کے معنی میں دوہرا پن نہیں ہوتا یعنی اس میں ابہام بالکل بھی نہیں ہوتا بلکہ راست معنی ہی محاوروں سے نکلتے ہیں۔ زبان کے خاص فقرے جس طرح محاوروں کا روپ دھار لیتے ہیں تو ذومعنویت سے وہ بری ہوجاتے ہیں۔فقرہ بھلے ہی لہجے کے اتار چڑھاو،طنز وتضحیک کے اسلوب کی وجہ سے اپنے معنی بدل دیں مگر محاورے جن فقروں سے تشکیل پاتے ہیں،ان کے معنی پر نہ لہجے کا اثر ہوتا ہے،نہ اسلوب کا۔جن معنی کے لیے ان کی تشکیل ہوتی ہے اس کے علاوہ وہ دوسرے معنی نہیں دے سکتے مثلاً ''بانسوں اچھلنا'' خوشی کے اظہار کے لیے کہا جانے والا محاورہ ہے۔یہ جن الفاظ سے تشکیل پایا ہے لغت میں ان کے معنی محاورے کے معنی سے لگّا نہیں کھاتے۔ پھر بھی محاورہ اپنی لفظی ہیئت میں ذومعنویت کا حامل نہیں ہوتا۔جیسے: ''اوندھے منھ گرنا کے معنی ندامت اٹھانا ہی ہوتے ہیں۔ چاہے اسے غالب استعمال کریں یا حسرت۔لہجہ جو بھی اختیار کیا جائے گا،اس کے معنی میں کوئی تغیر واقع نہ ہوگا۔محاورے کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کے استعمال میں اس کی ہیئت میں کوئی تبدیلی نہیں کی جاسکتی۔اس کے باوصف غالب نے چند ایسے محاورے استعمال کیے ہیں جن سے اشعار کی معنویت میں اضافہ ہی ہوا ہے۔اردو کا مشہور محاورہ ''زخم پر نمک چھڑکنا'' ہے۔غالب نے اسے دیکھیے کس طرح استعمال کیا ہے:

شور پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے ،تم نے کیا مزا پایا

زخم پر چھڑکیں کہاں طفلانِ بے پروا نمک
کیا مزہ ہوتا ، اگر پتھر میں بھی ہوتا نمک

ان دونوں اشعار میں ایک ہی محاورہ ''زخم پر نمک چھڑکنا'' استعمال ہوا ہے۔معنی کے لحاظ سے اس کے استعمال سے کوئی معنوی تبدل واقع نہیں ہوتا،مگر غالب نے اس کا استعمال کچھ اس طرز پر کیا ہے کہ دونوں اشعار میں اس محاورے سے معنی آفرینی کی نئی جہات روشن ہوجاتی ہیں۔یہ غالب ہی کا کمال ہے کہ محاورے کو ایسے اسلوب میں استعمال کرتے ہیں کہ محاورے کی معنوی وسعت میں اضافہ ہوجاتا ہے۔

مضمون کا عنوان تحدید کا حامل ہے اس لیے ہم نے غالب کے کلام میں سے صرف حرف 'میں' اور 'پر' کا استعمال ہونے والے محاوروں کا انتخاب کیا ہے۔دیگر محاورے ہمارے احاطۂ تحریر سے باہر ہیں۔مندرجۂ بالا دونوں محاوروں کے معنوی پہلو پر غور کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ دونوں کی معنوی تہ داری میں کافی فرق ہے۔آخری شعر میں شاعر طفلانِ بے پرواکے نمک چھڑکنے سے مطمئن نہیں اس لیے وہ چاہتا ہے کہ جن پتھروں سے زخمی کیا گیا ہے، کاش کہ وہی پتھر نمک کے ہوتے تو پتھروں سے لگنے والے زخم کے ساتھ ہی ان پر نمک لگ جاتا اور زخم کی تکلیف شدت اختیار کر لیتی ۔مذکورہ محاورے کے استعمال میں غالب کے یہاں پائی جانے والی تہ داری اور معنی سازی شاید دوسرے شعرا کے یہاں نہ ملے۔

کلامِ غالب میں حروف ظرف کی ان مثالوں کے علاوہ اور بھی کئی مثالیں تلاش کی جا سکتی ہیں اور حروف ظرف کی معنوی پرتیں کھولی جاسکتی ہیں لیکن اس کے لیے مطالعۂ غالب خالصتاً صرف ونحو کے مبادیات کے ساتھ کرنا ہوگا۔اس طرح ہم کلام غالب کی صرفیات اور نحویات تک کے نظام کے اسرار سے واقف ہوسکتے ہیں۔غالب کی شعری لفظیات کی معنوی تہ داری تک پہنچنے کا یہ ایک راستہ ہے، جو ہوسکتا ہے سہل بھی ہو اور مشکل بھی۔

باب نہم

کلامِ غالب کا نحوی نظام

آواز یا صوت کے بغیر زبان کا تصور کیا ہی نہیں جا سکتا۔ گونگوں بہروں کے لیے جو علامتی (اشاری) زبان استعمال کی جاتی ہے وہ اس کلیے سے مستثنیٰ ہے۔ زبان کو دو قسموں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ایک گفتگو یا بول چال کی زبان اور دوسری تحریری زبان۔ بول چال کی زبان میں چونکہ لہجے کی وجہ سے الفاظ کے معنی متاثر ہوتے ہیں مثلاً ''کیا آپ دہلی سے آئے؟ (استفہامیہ) اور ''کیا آپ دہلی سے آئے! (استعجابیہ) لیکن تحریری زبان میں علامتوں کی نشان دہی کے بغیر معنی میں تغیر نہیں ہوتا۔

زبان ترسیل خیال کا ذریعہ ہے۔ خیالات جامد اور بے معنی ہوں تو گفتگو لا حاصل رہے گی۔ اسی طرح الفاظ تو بامعنی ہوں لیکن دوران بیان ان کی ترتیب درست نہ ہوگی تو بھی گفتگو بے اثر رہے گی۔ اس سے واضح ہوتا ہے کہ بامعنی گفتگو کے لیے بامعنی الفاظ کی ترتیب ضروری ہے۔ تبادلۂ خیال یا اظہارِ بیان کی اکائی جملے سے کم میں نہیں ہوسکتی۔ جملے میں معنی کی تکمیل کے لیے نحوی نکتے سے کم از کم دو الفاظ ضروری ہوتے ہیں۔ ان میں ایک مبتدا اور دوسرا خبر ہوتا ہے جیسے ''احمد آیا'' اس دو لفظی جملے میں پہلا لفظ یعنی 'احمد' مبتدا اور دوسرا (آیا) خبر ہے۔ پس ثابت ہوا کہ بامعنی جملے کے لیے مبتدا اور خبر کا ہونا لازمی ہے۔ خبر کی توسیع سے جملے کی تفصیل پر روشنی پڑتی ہے۔ اس تفصیل میں ضمائر، فاعل، مفعول، زمانہ، تذکیر و تانیث، تعداد، فعل کی حالت (طور) وغیرہ کا عمل دخل ہوتا ہے جیسے: ''احمد آیا'' اس جملے میں احمد مبتدا اور آیا خبر ہے لیکن ''احمد دہلی سے آیا'' میں دہلی سے آیا

خبر کی توسیع ہے۔ اس توسیع میں دہلی اسمِ خاص ہے، 'سے' حرف ربط اور 'آیا' فعل ہے اور اس کا زمانہ 'ماضی مطلق' ہے۔ خبر کی طرح مبتدا کی توسیع بھی جملے میں ہوتی ہے۔ خبر میں اسم یا ضمیر فاعلی حالت میں ہوتے ہیں۔ اعداد، مصادر یا فقرے بھی مبتدا ہو سکتے ہیں۔ جملے کی درج بالا ساخت غالب کے اشعار میں مل جاتی ہے:

''درد، منت کشِ دوا نہ ہوا'' غالب کے اس مصرعے میں ''درد'' مبتدا، اسم کیفیت، واحد، مذکر ہے اور ''منت کشِ دوا نہ ہوا'' خبر یہ فقرہ ہے۔ اس میں 'منت کش'، 'درد' کی صفت ہے۔ 'دوا' مفعول ہے اور 'ہوا' فعل ہے۔ اب دوسرے مصرعے کا نحوی تجزیہ کرتے ہیں تو درج ذیل باتیں سامنے آتی ہیں:

''میں نہ اچھا ہوا، برا نہ ہوا'': یہ مصرع ایک پیچیدہ لسانی ساخت کا حامل ہے۔ اگر چہ نثر کے بالمقابل شعر میں لفظی انسلاکات کافی تیز عمل ہوتے ہیں اور بعض صرفی عوامل کے محذوفات کے باوجود معنی تک پہنچنے میں سرعت کی مثال پیش کرتے ہیں لیکن نثر میں معنی تک پہنچنے میں صرفی عوامل کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً درج بالا شعر ہی کی دوبارہ قرأت سے یہ نکتہ سمجھ میں آ سکتا ہے:

درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا ، برا نہ ہوا

اس شعر کی نثری توضیح کی جائے تو مفہوم یوں نکلے گا۔ ''میرے درد نے دوا کا احسان نہیں اٹھایا اور میں اچھا نہ ہوسکا، لیکن یہ کوئی برا تجربہ نہیں بلکہ میں (اگر دوا سے میں اچھا ہو جاتا تو یہ اس کا مجھ پر احسان ہوتا) دوا کا احسان اٹھانے سے بچ گیا ہوں۔ شعر میں پنہاں معنی کی وضاحت کرنے کے لیے نثر میں ایک طویل مرکب اور دوسرا طویل مخلوط جملہ استعمال ہوا ہے۔ نظم طباطبائی نے اس شعر کی شرح یوں بیان کی ہے:

> ''تکلیف یہ ہے کہ نہ اچھا ہوا، نہ برا ہوا۔ بہ حسب لفظ دونوں باتوں کا نہ ہونا محال معلوم ہوتا ہے۔ صناعیاتی (تنقید میں اسے قول محال کہتے ہیں) لیکن معنی کی راہ سے اچھا وہ نہیں ہے جو برے کے مقابل میں ہے بلکہ اچھا ہونا زوالِ مرض کے معنی

پر ہے۔"

(''شرح دیوان اردوے غالب'' نظم طباطبائی : [مرتبہ : ظفر احمد صدیقی]، دہلی ۲۰۱۲ء، ص ۱۱۷)

اب یہ نہایت آسان شعر ملاحظہ ہو:

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
نا امیدی اس کی دیکھا چاہیے

اس شعر میں 'منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید' مبتدا ہے اور دوسرا مصرع خبر ہے۔ 'دیکھا چاہیے' لکھنوی طرزِ تکلم ہے، جس کے معنی قابل دید ہوتے ہیں۔ غالب نے اس شعر میں نثری ترتیب کو الٹ دیا ہے۔ نثر میں اس شعر کے معنی اس طرح ہوتے: ''جس کی امید مرنے پر منحصر ہو، اس کی ناامیدی قابل دید ہے۔ اس میں مایوسی کی انتہائی حالت کو نہایت شائستگی کے ساتھ بیان کیا گیا ہے کہ دل شکستگی کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ شعر میں امید اور ناامید میں صنعت تضاد ہے۔ شاعر نے 'جس کی' ضمیر اشارہ کا استعمال کچھ اس انداز سے کیا ہے کہ مخلوط جملے کی پیچیدگی کا احساس نہیں ہوتا۔ اگر یہ شعر نثر میں اس طرح ہوتا کہ ''جس کی امید مرنے پر منحصر ہو، اس کی ناامیدی قابل دید ہے۔ بہ ایں صورت ''جس کی امید مرنے پر منحصر ہو'' اس جملے کا فقرہ مبتدا رہے گا اور دوسرا خبر ہوگا۔

رات پی زمزم پہ مے اور صبح دم
دھوئے دھبے جامۂ احرام کے

اس شعر کی نحوی ترتیب میں 'رات' مبتدا ہے اور 'پی زمزم پہ مے' خبر ہے۔ پہلے مصرع کے آخری حصے 'اور صبح دم' سے لے کر مصرعۂ ثانی کا پورا متن 'دھوئے دھبے جامۂ احرام کے' تک ایک مستقل جملہ بن جاتا ہے اور نحوی ترتیب میں یہ مرکب جملہ کہلاتا ہے۔ اس طرح غالب کے اشعار کی نحوی ترکیب میں جملے کی مختلف اقسام کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔

بنیادی طور پر جملے کو صوری اور معنوی یا لہجوی میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ساخت یا صورت کے لحاظ سے اس کی تین قسمیں تسلیم کی جاتی ہیں (۱) مفرد (۲) مرکب اور (۳) مخلوط۔ نیز

معنوی/لہجوی جملہ (۱) خبریہ اور (۲) انشائیہ میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ پھر لہجے کے اعتبار سے بھی انشائیہ جملے کی مختلف قسمیں ہوتی ہیں جو درج ذیل ہیں۔

(۱) ایجابی، اقراری یا مثبت	Affirmative
(۲) توثیقی	Assertive
(۳) انکاری یا منفی	Negative
(۴) استعجابی/فجائیہ	Exclamative
(۵) استفہامی	Interrogative
(۶) تعارفی/تمہیدی	Introductory
(۷) دشنام آمیز	Invective
(۸) خوشامدانہ	Inveigle
(۹) استبعادی	Isolative
(۱۰) استہزائیہ	Ridiculous
(۱۱) امریہ	Imperative

غالب کے کلام میں جملوں کی یہ تمام اقسام پائی جاتی ہیں۔ انھوں نے اپنے اشعار میں نحوی انسلاکات کا برابر خیال رکھا۔ اگرچہ شعری تقاضے اور بحور و اوزان کی پابندیاں، جملے کی نحوی ترتیب کا عموماً لحاظ نہیں رکھتیں لیکن غالب کے کلام میں نحویات کے ان اصولوں کا بڑی حد تک لحاظ رکھا گیا ہے۔ ذیل میں نحو کے انھی منہاج کے مطابق کلام غالب کا تجزیہ مقصود ہے۔

(۱) ایجابی/اقراری/مثبت جملہ: (Affirmative Sentence)

اسے بیانیہ جملہ بھی کہتے ہیں کیونکہ اس میں کسی واقعے یا حالت کو بیان کیا جاتا ہے جیسے:

غالبؔ چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں

اس شعر میں اس بات کا اقرار کیا گیا ہے کہ شراب تو چھوڑ چکا ہوں مگر جب کبھی ابر چھا جاتا ہے یا رات کے وقت چاندنی چٹکی ہوتی ہے تو شراب پی لیتا ہوں۔ غالب نے مے نوشی کی اپنی ذاتی حالت کو اس شعر میں بیان کر دیا ہے۔ اس شعر کے مصرعۂ اولیٰ کا پہلا ٹکڑا ''غالب چھٹی شراب'' مبتدا ہے اور باقی ماندہ شعر خبر کے ذیل میں آتا ہے۔ شاعر نے اس شعر میں استدراکی رویہ اپنایا ہے یعنی پہلے جملے کی تردید دوسرے سے کر دی ہے اور اس کے لیے حرف عطف 'پر' (مگر) کا استعمال کیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں اضافی تراکیب نے شعر کے صوری حسن میں اضافہ کر دیا ہے:

وہ آئے گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

اس شعر میں ''وہ آئے'' اور ''کبھی ہم'' دونوں مبتدا ہیں اور ''گھر میں ہمارے خدا کی قدرت ہے'' اور ''ان کو، کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں'' خبر ہیں۔ غالب محبوب کی خلاف توقع آمد پر حیرت زدہ ہے اور اسی حیرانی کی حالت میں کبھی وہ محبوب کو اور کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں۔ گھر کو دیکھنے کے عمل میں ایک باریک نکتہ یہ بھی ہے کہ انھیں اپنا گھر ہونے میں شک پیدا ہو گیا ہے کہ محبوب تو میرے گھر کبھی نہیں آتا، آج وہ یہاں حاضر ہے تو یہ گھر میرا گھر نہیں ہو سکتا۔ غالب نے نہایت سادہ انداز میں محبوب کے گھر آنے کے واقعے کو بیان کر دیا ہے اور آمد محبوب پر اپنے شبہ کا بھی اعتراف کیا ہے۔ اردو نثر میں ایسی ترکیب میں گھر آنا کہا جاتا ہے گھر میں آنا میں تکلف کا اظہار ہوتا ہے۔ لیکن شاعر نے 'میں' حرف ظرف مکانی کو دانستہ طور پر استعمال کیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب اپنے گھر کا ظاہری نقشہ ہی پیش کرنا نہیں چاہتے تھے بلکہ گھر کی بے سروسامانی کا اظہار بھی انھیں مقصود تھا۔ ایجابی اظہار کا ایک اور شعر دیکھیے کیا تیور رکھتا ہے:

سلطنت دست بدست آئی ہے
جامِ مے خاتمِ جمشید نہیں

یہاں سلطنت سے مراد جامِ مے ہے اور پہلے مصرعے کا مبتدا بھی ہے نیز ''دست بدست آئی ہے'' خبر ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''جامِ مے'' مبتدا اور ''خاتمِ جمشید نہیں'' خبر ہے۔ اس شعر کا ہر

مصرعے اپنی جگہ ایک مفرد جملے کی طرح ہے اور دونوں مصرعے مل کر ایک طویل مفرد جملہ بناتے ہیں۔ اس شعر کو غالب کی نحویات میں دلچسپی کا مظہر کہا جا سکتا ہے:

پیدا ہوئی ہے ''کہتے ہیں'' ہر درد کی دوا
یوں ہو تو چارۂ غمِ الفت ہی کیوں نہ ہو

غالب نے ''کہتے ہیں'' اس فقرے کو درمیان میں ڈال کر نحوی ترتیب بگاڑ دی ہے۔ یہ غیر شخصی فاعلی فقرہ ہے۔ ایسی نحوی ترتیب جس میں ذیلی جملہ درمیان میں آ جائے، مولوی عبدالحق اسے ''ملتف مرکب جملہ مانتے ہیں۔ غالب کے مذکورہ شعر کا مصرع اولیٰ بھی مرکب ملتف جملے کے ذیل میں آتا ہے۔ اس میں اصل جملہ ''پیدا ہوئی ہے ہر مرض کی دوا'' ہے اور ذیلی جملہ ''کہتے ہیں'' ہے۔ اس ذیلی جملے کو اصل جملے سے جوڑ کر شاعر نے مفرد جملے کو مرکب بنا دیا ہے۔ پھر دوسرے مصرع میں پہلے مصرع کی توضیح استفہامیہ لہجے اور تشکیکی انداز میں کی گئی ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ یہ کہا جاتا ہے کہ ہر درد کی دوا ہے۔ اگر اس بات میں سچائی ہے تو پھر آزارِ عشق کی کوئی دوا کیوں نہیں؟ غالب نے ''کہتے ہیں'' مصرع کے درمیان میں جوڑ کر مصرعۂ اولیٰ کو مرکب جملے کی نحوی ترتیب میں کھڑا کر دیا تھا پھر مصرعۂ اولیٰ کے متن کو مصرعۂ ثانی سے جوڑ کر شعر کی متنی عبارت کو مخلوط جملے میں تبدیل کر دیا۔

غالب کے یہاں بعض اشعار ایسے بھی مل جاتے ہیں، جو بظاہر بالکل سادہ اور سہل نظر آتے ہیں لیکن غور کرنے اور عمیق تدبر کے بعد ہی ان کی معنوی پیچیدگیاں کھلتی ہیں اور شعر کے مفہوم کے مختلف ابعاد وا ہوتے ہیں۔ مثلاً ان کا یہ شعر:

تو اور آرائشِ خمِ کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

طباطبائی اس کی شرح میں لکھتے ہیں:

''یعنی تجھے آرائش کرتے دیکھ کر مجھے یہ اندیشہ ہوتا ہے کہ دیکھیے اب کون کون عاشق ہو جائے؟

کس کس عاشق کو یہ بناؤ دکھایا جائے؟

(نظم طباطبائی [مرتبہ ظفر احمد صدیقی] ''شرح دیوان اردوے غالب'' دہلی ۲۰۱۲ء ص ۱۸۶)

سہا مجددی رقم طراز ہیں:

''درازیِ زلف شعرا کے یہاں مسلم ہے، اسی درازیِ زلف کی رعایت سے اندیشہ ہاے دور دراز استعمال ہوا ہے۔ یعنی خدا جانے آج کیوں آرائش مدنظر ہے کیا کہیں وعدہ تو نہیں۔''

(سہا مجددی: ''مطالب الغالب'' بھوپال ۱۹۹۸ء ص ۱۳۳)

شمس الرحمٰن فاروقی ''تفہیم غالب'' میں اس شعر کی توضیح کرتے ہوئے غالب کی لفظیات کے معنوی پہلو پر غور کرتے ہیں:

''اگر 'اندیشہ' بمعنی 'خوف' لیا جائے تو امکانات کی ایک اور وسیع دنیا دکھائی دیتی ہے۔ (۱) عاشق کو یہ خوف ہے کہ زلفِ سیاہ کل سفید ہو جائے گی۔ آج کا حسن کل کی بد صورتی کی یاد دلاتا ہے۔ (۲) اسے یہ بھی خوف ہے کہ اس وقت اس کے اپنے تاثرات کیا ہوں گے جب یہ بھرپور زندگی آگیں جوانی ڈھیلے ڈھالے بڑھاپے میں بدل جائے گی۔ (۳) اسے خیال آتا ہے کہ اس قدر مکمل حسن بھی موت سے آزاد نہیں۔ (۴) بقول حسرت موہانی، اسے یہ خیال ہے کہ معشوق کو میری وفا پر بھروسہ نہیں ہے اسی لیے وہ بن سنور کر مجھے اپنے دام تزویر میں گرفتار رکھنا چاہتا ہے۔ (۵) اسے یہ خوف ہے کہ اس سجاوٹ اور بناؤ کے ساتھ معشوق کو دوسروں نے دیکھا تو اس پر عاشق ہو جائیں گے۔ بلکہ کیا عجب کہ جان دے دیں۔ (۶) وہ ڈرتا ہے کہ معشوق اپنے ہی اوپر عاشق نہ ہو جائے۔ (۷) اسے خوف ہے کہ اتنا بناؤ سنگار کسی نئے عاشق کے لیے ہو رہا ہے۔ (۸) اسے خوف ہے کہ زندگی کا کوئی اعتبار نہیں، ہم لوگ اپنے کام میں منہمک ہیں، موت کو بھول گئے ہیں، حالانکہ زمیں کھا گئی آسماں کیسے کیسے۔ (۹) خوف یہ ہے کہ جو معشوق بناؤ سنگار سے اس درجہ شغف رکھتا ہو وہ مجھ

سے وفا نہ کرے گا۔ اس کی دل چسپی اپنے میں ہے نہ کہ مجھ میں۔ لہٰذا 'اندیشہ' بمعنی 'سوچ' اور اندیشہ بمعنی 'خوف' کی روشنی میں اور پہلے مصرعے کی صورت حال کو ذہن نشین کرنے کے بعد شعر غیر معمولی پیچیدگی کا حامل ہو جاتا ہے۔''

(''تفہیم غالب'' شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۰۶۔۱۰۷)

لیکن شمس الرحمٰن فاروقی نے 'خوف' کی روشنی میں عاشق کی جس نفسیاتی کیفیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے، وہ سچے عاشق کی جبلت سے لگا نہیں کھاتی۔ پھر ''اندیشہ'' اندیشہ ہے اور ''خوف'' خوف ہے طبعی نفسی لحاظ سے دونوں کو ایک دوسرے پر منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ سچا عاشق دراصل اپنے معشوق کے متعلق ایسا منفی رویہ اور منفی فکر کبھی نہیں رکھتا جس کی تفصیل فاروقی نے 'خوف' کے ذیل میں بیان کی ہے۔ ہاں! انھوں نے 'کاکل اور دور دراز' کے سروں کو پکڑنے کی جو کوشش کی ہے اگر اسی کے سہارے آگے بڑھتے تو 'اندیشہ' کے لیے 'خوف' کے معنی کی ضرورت محسوس نہ ہوتی۔ اس شعر میں ''تو'' اور ''میں'' بالترتیب ضمیر حاضر/مخاطب اور ضمیرِ متکلم ہے۔ یہ ضمیری صیغے اس بات کی نشان دہی کرتے ہیں کہ حبیب و محبوب دونوں ایک دوسرے کے قریب ہیں۔ محبوب خم کاکل سنوارنے میں محو ہے۔ زلفوں کے خم یا پیچیدگیوں کی وجہ سے انھیں سنوارنے میں دیر ہو رہی ہے اس انتظار میں حبیب خیالات کے تانے بانے بنتا چلا جا رہا ہے، جن کا سلسلہ دراز تر ہے لیکن محبوب کی زلفیں سنوارنے کا عمل ختم ہی نہیں ہو رہا ہے۔ فاروقی نے انتظار کی اس طوالت کی وجہ سے عاشق کے ذہن میں پیدا ہونے والے خیالات کو خوف و وساوس سے جوڑنے کی کوشش کی ہے اور معشوق کے تئیں بدگمانیوں اور وسوسوں کو دور دراز اندیشوں کا ہم رشتہ بتایا ہے جو واردات عشق میں عاشق کے لیے غیر طبعی عمل ہے، انھوں نے کاکل اور دور دراز میں نسبت قائم کی ہے یہ نسبت اگرچہ درست ہے مگر خم کاکل سے اگر دور دراز کو نسبت دی جاتی تو یہ زیادہ فطری ہوتا کیونکہ کاکل کے بالمقابل خمدار کاکل زیادہ دراز ہوتے ہیں اور ان کی پیچیدگی کو سنوارنے میں زیادہ وقت درکار رہتا ہے۔ بہر کیف! غالب کا یہ شعر بہت سادہ ہے اور ایجابی کیفیت کا حامل ہے نیز اس میں ادعائیت کا عنصر بھی موجود ہے۔

ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منھ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

شعر بہت سامنے کا اور بہت مشہور ہے۔طباطبائی نے اس کے نحوی قواعد پر بحث کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

''اس شعر کی خوبی خود ایسی ظاہر ہے کہ اس سے بڑھ کر بیان نہیں ہوسکتی۔ایک نحوی قاعدہ یہاں یہ ہے کہ مصدر کے بعد جب کوئی حرف معنوی ہو تو نون کو گرا دینا بھی محاورہ ہے۔(دیکھے سے) اصل میں (دیکھنے سے) تھا۔(سے) کے سبب سے نون گر گیا۔اسی طرح کہتے ہیں 'ان کے کہے پر عمل کیا'، اور 'ان کے مرے کو عرصہ ہوا' اور 'ان کے آئے تک انتظار کیا'، 'آنکھ کے دیکھے کا یقین ہوتا ہے۔اس کے علاوہ بہت سے مصادر ہیں جن میں ایسا تصرف ہوسکتا ہے، مگر وہ سماعی ہیں۔ہر مصدر پر ایسا قیاس کر لینا صحیح نہ ہوگا۔''

(''شرح دیوان اردوے غالب''، نظم طباطبائی [مرتبہ ظفر احمد صدیقی]، دہلی ۲۰۱۲ء، ص ۳۷۵)

لیکن یہاں ایک پیچیدہ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ شعر میں دیکھنے کا عمل کس جانب سے ہے، واضح نہیں ہوتا۔شعر میں دیکھنے کا عمل دونوں جانب سے محسوس ہوتا ہے۔(۱) یہ کہ محبوب نے اپنے بیمار عاشق کو دیکھا تو بیمار کے چہرے پر رونق آ گئی اور محبوب یہ سمجھا کہ بیمار کا حال اچھا ہے۔(۲) دوسرے معنی یہ بھی ہو سکتے ہیں کہ بیمار نے اپنے معشوق کو جیسے ہی دیکھا اس کے چہرے پر رونق آ گئی اور معشوق یہ سمجھا کہ بیمار کی حالت اچھی ہے۔کلام غالب میں ایسی تراکیب بہ آسانی تلاش کی جاسکتی ہیں بطور مثال یہ شعر دیکھیے:

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

یہاں مصدر دیکھنا کے نون کو گرا دیا گیا ہے۔لیکن مصدر 'دیکھنا' کے بعد حروف عطف و ربط کی بجائے 'چاہنا' امدادی فعل آیا ہے اور دونوں فعل مل کر مرکب فعل بن گئے ہیں۔شعر کا آسان

مطلب یہ ہے کہ ''میرا شوقِ شہادت دیکھنا چاہیے کہ وہ نہایت قابلِ دید اور پر کشش ہے کہ خود تلوار کا دم عجلت میں نکلا جا رہا ہے۔

غالب نے بعض مقامات پر امدادی افعال کو فعل سے قبل استعمال کر کے لہجے میں شدت اور استحکام پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔جیسے:

آ گہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

یہاں شعر کا نثری متن عام بول چال کی زبان میں کچھ اس طرح ہوگا۔''آ گہی دام شنیدن جتنا بچھانا چاہے بچھائے یعنی آ گہی، غور و فکر کے ساتھ سننے کی جتنی چاہے کوشش کر لے، کیونکہ میری (اپنی) باتیں بے معنی ہیں، کوئی سمجھ نہیں سکتا یا میری باتیں ایسی پر اسرار ہوتی ہیں کہ وہ کسی کے دام خیال میں نہیں آسکتیں۔اس شعر میں ''آ گہی'' فاعل حاضر ہے جو دام شنیدن یعنی غور سے سننے کا جال بچھا رہی ہے۔لیکن شاعر کہہ رہا ہے کہ اس جال میں میری باتوں کا عنقا (پرندہ) پھنسنے والا نہیں۔غالب نے دام اور عنقا (پرندے) میں نسبت قائم کی ہے۔اس شعر کے نثری متن کے اعتبار سے فعل ''بچھانا'' کا جملے میں دو بار استعمال کرنے سے بات میں زور اور وثوق کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔جبکہ غالب نے بچھانا فعل کا ایک ہی بار استعمال کیا اور امدادی فعل کی ترتیب الٹ دی تو بات میں وہی زور پیدا ہو گیا جو نثری جملے میں عیاں ہے۔

استعمالِ ضمیر کی بوالعجبی:

اس شعر میں دوسرا نحوی نکتہ یہ ہے کہ شاعر نے دوسرے مصرعے میں ضمیرِ اضافی ''میرے'' کے لیے ''اپنے'' کا استعمال کیا ہے۔یہ تیور شاہانہ اور جاگیردارانہ ہے۔امرا بالعموم اپنی گفتگو میں ضمیر اضافی 'میرے' کے استعمال کو کسرِ شان سمجھتے اور اس لفظ کی بجائے 'اپنے' کہنے کو ترجیح دیتے تھے۔ایسے جملے ان کی عزت و وقار کو نمایاں کرنے والے ہوتے تھے۔غالب نے فقرے ''اپنے عالمِ تقریر کا'' میں گفتگو کے اسی تیور کو مناسب سمجھا ہے، جبکہ نحوی اعتبار سے یہ

درست نہیں۔

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی بے کسی کی پائی ہم نے داد یاں

اس شعر کے مصرعۂ ثانی میں ''اپنی'' ضمیر اضافی ہے اور ''ہم'' ضمیر متکلم جمع کا صیغہ ہے لیکن شاعر نے بطور واحد ''ہم'' کا استعمال کیا ہے جو امرا کے طرز تکلم کا ایک جزو ہے۔ شعر میں موجود غالب کا یہ تیور البتہ اس شعر کی نثری ترتیب میں پامال لہجے میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جیسے ''بارے (آخر کار)! ہم نے اپنی بے کسی کی یاں داد پائی۔'' مطلب یہ ہوا کہ ضمیر اصلی 'ہم' کے ساتھ ضمیر اضافی جوڑ دینے سے اگرچہ معنی میں تبدیلی واقع نہیں ہوتی مگر لہجہ اثر انداز ہوتا ہے۔ مثلاً:

دل کو نیازِ حسرتِ دیدار کر چکے
دیکھا تو ہم میں طاقتِ دیدار بھی نہیں

شعر میں موجود غالب کا یہ لہجہ پہلے مصرعے میں تو زوروں پر ہے مگر دوسرے مصرع میں لہجہ پژمردہ دکھائی دیتا ہے۔ یہی حال ان کے ان اشعار کا بھی ہے جہاں انھوں نے ضمیر واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا ہے۔ ایسے اشعار میں ان کا لہجہ سپاٹ اور انداز منکسرانہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً:

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا باز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے

اس شعر میں ''میں'' فاعل واحد متکلم محذوف ہے، البتہ 'کروں ہوں' یعنی کرتا ہوں/کر رہا ہوں سے اس کی نشان دہی ہو جاتی ہے۔ شعر کا آخری لفظ 'مجھے' ضمیر متکلم کی مفعولی حالت سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ شاعر نے اس شعر میں ہم کی بجائے 'میں' اور ہمیں کی بجائے مجھے کا استعمال کیا ہے یعنی صیغۂ جمع کی بجائے واحد کا صیغہ استعمال کیا ہے۔ اس طرز تکلم کی وجہ سے اقراری جملے میں لہجے کا سپاٹ پن آ گیا ہے۔ غالب کے درج ذیل شعر میں تو دونوں قسم کی ضمیروں کا استعمال ہوا ہے:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

سطور بالا میں 'میں، مجھے، ہم، آپ، اپنا اور اپنے' ضمیر اور ضمیر اضافی کا ذکر ہو رہا تھا، یہاں بھی غالب نے 'آپ اپنے' کا ذکر کیا ہے لیکن نحوی اعتبار سے یہ ترکیب اپنے علاحدہ معنی کی حامل ہے اور غالب نے اسے الٹ کر نثری ترتیب سے جدا کر دیا ہے۔ دراصل روزمرہ کی بول چال میں ہم 'اپنے تئیں' یا 'خود' کے جزوی فقرے کی جگہ ''اپنے آپ'' کا استعمال کرتے ہیں۔ غالب نے شعری نحوی تقاضے کے تحت اسے معکوس انداز یعنی ''آپ اپنے'' میں بدل دیا ہے۔ لیکن پہلے مصرعے میں فاعل کی نشان دہی کے لیے کسی ضمیر کا استعمال نہیں ہوا۔ شاعر نے ضمیر متکلم ''میں'' کا طوری حالت (مجھ سے) میں استعمال کر کے فاعل کو متعارف کرایا ہے۔ شعر کے مطلب کو مختلف شارحین نے اپنے اپنے انداز میں بیان کیا ہے۔ طباطبائی کہتے ہیں:

''انتہائے رشک یہ ہے کہ اپنے تئیں بھی محروم رکھا، جیسے بخیل انتہائے بخل میں اپنے تئیں بھی محروم رکھتا ہے۔ مصنف کا یہ قیاس صحیح ہے۔ اس وجہ سے کہ رشک بھی ایک طرح کا بخل ہوتا ہے۔''

(نظم طباطبائی: شرح دیوان اردوے غالب ص ۳۲۹)

طباطبائی نے ''اپنے آپ'' کی ترکیب کے لیے ''اپنے تئیں'' کا استعمال کیا ہے۔ حسرت موہانی نے اپنی شرح میں اسی ترکیب کے لیے ''خود میں'' کا استعمال کیا ہے اور سہا مجددی نے اپنی شرح میں ''آپ اپنے پہ'' کے معنی ''خود پر'' بتائے ہیں۔

(۲) توثیقی جملہ: (Assertive Sentence)

کسی جملے کی ساخت کا نحوی تجزیہ کیا جائے تو جملے کے معنی کا انحصار اس کی لفظیاتی ترتیب پر دکھائی دیتا ہے۔ لفظوں کی تنظیم میں معمولی سا بھی فرق تبدیلیِ معنی کا سبب بن جاتا ہے جیسے ''اس نے کیا کہا؟'' اس استفہامیہ جملے کے وہ معنی نہیں ہیں جو ''کیا اس نے کہا؟'' کے ہیں حالانکہ دونوں جملوں کے الفاظ ایک جیسے ہیں، فرق اتنا ہے کہ نحوی یا تنظیمی ہیئت میں جگہ کا مقام تبدیل ہو گیا ہے۔ مذکورہ جملوں میں پہلے جملے میں 'کہنا' فعل کی تفصیل دریافت کی گئی ہے جبکہ

دوسرے جملے میں کہنے والے یعنی فاعل کے متعلق پوچھا جا رہا ہے۔ اب یہ مثال بھی ملاحظہ ہو۔ ''احمد نے شیر کو جاتے ہوئے دیکھا'' اور ''احمد نے جاتے ہوئے شیر کو دیکھا۔'' ان دونوں جملوں میں معنی کا تفاوت پایا جاتا ہے۔ پہلے جملے میں احمد کے شیر کو دیکھنے کی حالت کا ذکر ہے تو دوسرے میں شیر کے جانے کے عمل کا ذکر ہے۔ یہ ایسے جملے ہیں جن میں الفاظ کی مقامی تبدیلی سے معنی بدل جاتے ہیں۔ مگر نحوی ساخت کے اعتبار سے ان میں کوئی غلطی نہیں ہے۔ اب ذیل کی مثالیں دیکھیے:

''آدم خلد سے نکالی ہوئی مخلوق ہے''۔

''خلد سے نکالی ہوئی مخلوق آدم ہے۔''

''آدم ایسی مخلوق ہے، جو خلد سے نکالی گئی ہے۔''

''آدم ایسی مخلوق ہے جسے خلد سے نکالا گیا۔''

ان چاروں مثالوں میں جملوی تنظیم کا خیال نہیں رکھا گیا پھر بھی نحوی اعتبار سے یہ درست جملے ہی شمار کیے جائیں گے لیکن ان چاروں جملوں کے معنی میں کوئی تبدیلی واقع نہیں ہوئی، بلکہ چاروں کا مفہوم ایک جیسا ہے۔ اسی طرح کے یہ جملے بھی ہیں:

''احمد نے جاتے شیر کو دیکھا ۔''

''احمد نے شیر کو جاتے دیکھا۔''

''جاتے شیر کو احمد نے دیکھا۔''

ان جملوں میں بھی الفاظ کی مقامی تبدیلی کے علاوہ کوئی معنوی تبدیلی دکھائی نہیں دیتی۔ پس ایسے جملے جو الفاظ کے نحوی تبادل کے بعد بھی اپنے معنوں میں تبدیلی نہیں لاتے وہ توثیقی جملے کہلاتے ہیں۔ ان میں معنوی قطعیت کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ خاص بات یہ کہ لہجے کے اتار چڑھاؤ بھی ان جملوں کے معنی پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ غالب کے کلام میں معنی کی قطعیت کے حامل بہت سے اشعار مل جاتے ہیں: جیسے

دَھول دھپا اس سراپا ناز کا شیوہ نہیں
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن

اس شعر میں ہر عمل کی توثیق موجود ہے اور قطعیت کے ساتھ ہر بات کو پیش کر دیا گیا ہے۔ غالب کی اس پوری غزل میں قطعیت ثابت کرنے والے اشعار ہیں جن میں ابہام کا گزر نہیں۔ شاعر نے اپنی ذاتی کمزوریوں (محبوب کو دوران شراب نوشی بے تکلف ہو جانے کے لیے مجبور کرنا، اسے خوف زدہ کرنا، تمام عمر قرض لے کر شراب پینا اور محبوب کے ساتھ کی گئی اپنی شرارت کا اعتراف کرنا) کو جہاں واشگاف کیا ہے، وہیں بعض مواعظِ حسنہ بھی بیان کر دیے ہیں۔ ایسے اشعار معنوی پیچیدگیوں سے پاک اور ترسیل و تفہیم میں سریع السیر ہوتے ہیں۔ نظم طباطبائی نے اپنی شرح میں 'ہم ہی' کی ترکیب پر گرفت کی ہے اور کہا ہے کہ ''نثر میں اس طرح کہنا درست نہیں لیکن اس کے تتبع میں اکثر لوگ زبان کو خراب کر بیٹھے ورنہ یہیں اور وہیں کو بھی (یہاں ہی) اور (وہاں ہی) کہا کرو۔ نظم نے اپنے خیال کی توثیق کے لیے میر کے شعر کا حوالہ دیا ہے:

آخر کو ہے خدا بھی تو اے میاں، جہاں میں
بندے کے کام کچھ کیا موقوف ہیں تمھیں پر

لیکن اردو املا میں کیے جانے والے تجربوں نے اردو رسم الخط میں جو ضعف کی کیفیت طاری کر دی ہے اس کی ادنیٰ سی مثال یہ ہے کہ اب 'ہم ہی' کو ہمیں کی بجائے 'ہمھی' لکھنے پر زور دیا جا رہا ہے۔ ایسا املا 'ہم' کو واحد کے زمرے میں ڈال دیتا ہے اور اس کے صیغۂ جمع ہونے کی نفی کرتا ہے۔ اس کے علی الرغم ''تمھیں' کے املا سے اس کے صیغۂ جمع میں ہونے کا شبہ ہو سکتا ہے۔ مذکورۂ بالا شعر کے مصرعۂ ثانی میں غالب نے ''پیش دستی'' فارسی فعلی ترکیب کے ساتھ کر بیٹھنا ہندی الاصل امدادی فعل لگا دیا ہے۔ سطور سابقہ میں اس کی نشان دہی کر دی گئی تھی۔ اب غالب کے یہاں قطعیت کا حامل یہ شعر بھی دیکھیے، اپنے اندر کیا تیور رکھتا ہے:

وھاں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یھاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا

شعر نہایت صاف ہے۔ ادھر معشوق کو اپنی خود آرائی (سجنے سنورنے) کے لیے بال بال موتی پرونے کی فکر تھی اور اِدھر آنکھیں اشکوں سے اس قدر بھر گئی تھیں کہ کچھ دکھائی نہیں دیتا تھا۔

طباطبائی نے متعلقِ فعلِ مکانی'' 'یھاں ، وھاں' سے صرف نظر کرتے ہوئے شعر میں تشبیہ تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

''دیکھو پوری تشبیہ پائی جاتی ہے مگر تازگی اس بات کی ہے کہ تشبیہ دینا مقصود نہیں۔
شاعر دو متشابہ چیزیں ذکر کر رہا ہے اور پھر تشبیہ نہیں دیتا۔''

(نظم طباطبائی [مرتبہ ظفر احمد صدیقی] ''شرح دیوان اردوے غالب دہلی ص ۹۷)

لیکن سہا مجددی نے شعر کی اصل روح تک پہنچنے کی سعی فرمائی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''ان کے بناؤ سنگار کی امنگ ، بال بال موتی پرونے کے خیال میں تھی ، یہاں
آنسوؤں کا ایسا تار بندھا تھا کہ نگاہ پر پانی پھر گیا تھا اور کچھ نظر ہی نہ آتا تھا۔''

(سہا مجددی، ''مطالب الغالب''، بھوپال، ۱۹۹۸ء ص ۳۴)

غالب کے اس شعر میں وھاں اور یھاں دونوں ''متعلقِ فعل مکانی'' نہایت معنی خیز ہیں۔ شاعر نے ان اشاراتِ مکانی کے سہارے حبیب و محبوب کی مشغولیات کو بھی واضح کیا ہے۔ اس شعر میں 'وہاں' سے مراد محبوب کی جانب اشارہ ہے۔ عام بول چال کی زبان میں ہم اکثر اس محاورے کا استعمال کرتے ہیں کہ ''وہاں دیکھو کیسے سنورے جا رہے ہیں''۔ مطلب اس جملے کا یہ ہوتا ہے کہ انھیں دیکھو کیسے سنور رہے ہیں۔ شاعر نے اسی محاورے کو اس شعر میں برتا ہے۔ ایسا ہی محاورہ 'یھاں' (یہاں) بھی ہے۔ یعنی اشارہ مکانی کا استعمال کر کے اپنی ذات کے احوال دکھانا مقصود ہو تو اس محاورے کو استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے ''یہاں دیکھو کیا حال ہے۔'' اس جملے سے کہنے والے کے ذاتی حالات پر توجہ دلانا مقصود ہے۔ یاد رہے کہ کالی داس گپتا کے مرتبہ دیوان غالب میں 'وھاں ، یھاں' املا کی بجائے 'واں ، یاں' تحریر ہے۔

غالب نے دو مفرد جملوں کے مضمون کو اس شعر میں کامل وثوق و تیقن کے ساتھ نہایت سادہ اور عام فہم زبان میں بیان کر دیا ہے اور شعری خوبیوں کو اس انداز سے سامنے لایا گیا ہے کہ 'صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں' کی صورت حال پیدا ہو گئی ہے۔ وہ شعری خوبیاں یہ ہیں کہ 'وھاں' اور 'یھاں' میں صنعت تضاد ہے۔ اشک ، تارِ نگہ اور موتی پرونے میں نسبت ہے جو تشبیہ

کے عمل سے واضح ہوتی ہے۔ اس شعر کے مصرعۂ اولیٰ میں استعمال ہوئے ''کو'' کے عمل پر کسی نے توجہ نہیں کی۔ اگر اسے حرف ربط تسلیم کیا جائے تو مفعول ''خود آرائی'' کو تسلیم کرنا پڑے گا جبکہ یہ مفعول نہیں ، فعل ہے یعنی خود کو سنوارنے کا عمل۔ اور اگر ''کو'' سے مراد ''کے لیے'' مان لیا جائے ، جیسا کہ عوامی بول چال میں اس کا چلن ہے تو شعر کے معنی واضح ہو جاتے ہیں۔ لیکن اگر ایسے معنی مراد نہ لیے گئے ہوں تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ موتی پرونے کا خیال کس کو (کسے) تھا؟ بظاہر اس کا جواب شعر کی روشنی میں تو یہی ہوگا کہ موتی پرونے کا خیال خود آرائی کو تھا۔ اس صورت میں 'خود آرائی' کی ترکیب از روئے نحو، بجائے فعل کے اسم کے قائم مقام رہے گی اور فعل 'موتی پرونا' ہوگا۔ اب ان معنوں میں شعر کی قرأت کی جائے تو غالب کی فکر و تخیل کا یہ کمال واضح ہو جاتا ہے کہ انھوں نے محبوب کے بناو سنگار کے عمل کو سراپائے مجسمۂ محبوب بنا دیا۔ شاعر نے اس شعر میں موتی پرونا کی ترکیب کو ہجوم اشک میں تارنگہ کے فقرے سے ہم رشتہ کر دیا ہے اور دونوں میں نسبت قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ مناسبت لفظی کی یہ اچھوتی مثال ہے۔

غالبؔ ، گر اس سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں
حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی

نظم طباطبائی نے شعر مذکورہ میں استعمال 'حرف ربط' ''کی'' نحوی بحث چھیڑ دی ہے اور ایسے مقام پر 'کی' حرف ربط کی بجائے 'حرف ربط' ''کے'' کو بھی درست مانا ہے۔ پھر اپنے ہی مفروضے کی تردید کرتے ہوئے غالب کے اس شعر میں ''کی'' کے استعمال کو صحیح بتایا ہے۔ طباطبائی لکھتے ہیں:

''ایک عجب نحوی طلسم زبانِ اردو میں یہ ہے کہ مصنف نے جہاں پر (کی) کو صرف
کیا ہے، یہاں محاورہ میں (کے) بھی کہتے ہیں۔ مگر قیاس یہی چاہتا ہے کہ (کی)
کہیں۔ اسی طرح لفظ طرف جب اپنے مضاف الیہ پر مقدم ہو تو (کی) کہنا درست
نہ ہوگا مثلاً:

ع پھینکی کمندِ آہ طرف آسمان کے

اس مصرعے میں (کی) کہنا خلاف محاورہ ہے اور پھر لفظِ طرف مؤنث ہے۔ اگر اس

لفظ کو مؤخر کر دو تو کہیں گے ’’آسمان کی طرف‘‘۔ اور اگر مقدم کر دو تو کہیں گے ’’طرف آسمان کے‘‘۔ غرض کہ ایک جب مقدم ہو تو مذکر ہو جائے، مؤخر ہو تو مؤنث ہو جائے۔ اسی کی نظیر نذر کرنا بھی ہے۔‘‘

(نظم طباطبائی، شرح دیوان غالب‘‘ ص ۴۷۴)

اس اقتباس کے آخری جملے کی وضاحت مرتب نے یہ کی ہے کہ ’اگر نذر کو مؤخر کر دیں تو کہیں گے، ’فلاں کی نذر ہے‘ اور اگر مقدم کر دیں تو کہیں گے ’’نذر ہے فلاں کے‘‘۔ طباطبائی اور ظفر احمد صدیقی دونوں نے اس بحث کو آگے تو بڑھایا لیکن اس کی نحوی وضاحت نہیں کی۔

دراصل غالب کے شعر اور طباطبائی کی وضاحت ’’طرف آسمان کے‘‘ اور ’’نذر کروں گا جناب کی‘‘ میں طباطبائی نے ’’کے اور کی‘‘ کو حروف ربط سمجھ لیا ہے جبکہ دی گئی مثالوں کے لحاظ سے ’’نذر کروں گا حضور کی‘‘ میں ’’کی‘‘ حرف ربط ہے اور ’’طرف آسمان کے‘‘ میں ’تبدیلیِ ترکیب کی وجہ سے ’’کے‘‘ حرف جار میں شمار ہوگا۔ طباطبائی نے محاورے میں ’کے‘ کہنے کی طرف جو اشارہ کیا ہے وہ درست مگر اس نحوی ترکیب کی وجہ سے ’کی‘ کا ’کے‘ بن جانے کی وجہ مذکور نہیں کی۔ دراصل جملے کے نحوی نظام میں تبدیلی آجانے کی وجہ سے حرف ربط اور حرف جار کا صرفی عمل متاثر ہوتا ہے، ’طرف آسمان کے‘ اس کی ایک مثال ہے۔ ان مثالوں سے ثابت ہوتا ہے کہ حرف ربط اور حرف جار کی شناخت نہایت مشکل امر ہے اور ان کے درمیان کے فرق کی تمیز نہایت مشکل جیسے:

حرف جار	حرف ربط
(۱) کاٹھ کا گھوڑا	(۱) احمد کا گھوڑا
(۲) کانچ کی چوڑی	(۲) احمد کی کتاب
(۳) لکڑی کے برتن	(۳) احمد کے دوست

سلیم شہزاد نے ’’فرہنگ ادبیات‘‘ میں حرف جار کو ’’اضافت بیانی‘‘ کہا ہے اور اس کی مثالوں میں، ’سونے کا پیالہ، کاٹھ کی پتلی اور مٹی کا کھلونا‘ جملے تحریر کیے ہیں۔ یہاں اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ مضاف، مضاف الیہ سے تشکیل پانے والے جملوں میں حرف اضافت ہمیشہ مضاف سے ہم رشتہ ہوتا ہے اور اس کی جنس، تعداد وغیرہ کے مطابق ’حرف‘ کی حالت بدلتی ہے۔ اوپر کی مثالوں

سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے۔

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

اس شعر کا متن آج تک زیر بحث ہے جس کی وجہ سے اس کا نحوی مطالعہ دوبھر (مشکل) ہو گیا ہے۔ اس شعر کے مصرعۂ اولیٰ میں ہوئی ترمیم کے متعلق عرشی صاحب کا کہنا ہے کہ

’’مرزا صاحب کے بہترین شعر کو اس طرح مسخ کیا گیا

ع ’’گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری خوشامد سے‘‘

(غالب [عرشی: نسخۂ عرشی] مقدمہ ص ۱۰۶)

مالک رام اور عرشی دونوں نے ’’مری خوشامد سے‘‘ کو سہو کاتب کہا ہے، لیکن ڈاکٹر گیان چند جین کا خیال ہے کہ:

’’یہ متن (مری خوشامد سے) نہ صرف غالب کے تصحیح شدہ نظامی ایڈیشن میں ہے بلکہ ۱۸۶۶ء کے قلمی انتخاب غالب میں بھی ہے جو غالب کا صحیح کردہ ہے۔ ایسی ترمیم کاتب کا سہو نہیں ہو سکتی یہ مصنف کی شعوری اصلاح ہی ہے۔‘‘

(گیان چند جین: ’’رموز غالب‘‘ مکتبہ جامعہ دہلی ۲۰۱۱ء ص ۷۰)

جین صاحب جس سہو کاتب کو غالب کی اصلاح مانتے ہیں اور ساتھ ہی یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ ’’اس سے معنی کے حسن میں کمی ہو کر کسی حد تک تعقید پیدا ہو گئی ہے لیکن بندش الفاظ چست ہے۔‘‘ وہ نقد شعر نہیں ایک ڈھکوسلے کے مترادف ہے۔ ایک منجھے ہوئے شاعر کا اپنے ہی شعر میں ایسی اصلاح کرنا کہ اس میں دوبارہ خامی رہ جائے بلکہ خامیاں بڑھ جائے، ممکن نہیں اس لیے جین صاحب کے خیال کو باور نہیں کیا جا سکتا۔

مذکورہ شعر کے مصرعۂ اولیٰ کا غیر اصلاح شدہ فقرہ ’مری جو شامت آئے‘ نحوی اعتبار سے بالکل غلط ہے۔ دوبارہ اس شعر کی قرأت کی جائے تو ہمیں اس کا اندازہ ہو جائے گا:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

یہاں ''شامت آئے'' کا نہیں ''شامت آئی'' کا قرینہ ہے۔ کیونکہ ''شامت آئے'' فعلِ مضارع ہے اور افسوس، حیرت یا تمنا کے اظہار کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ مضارع، حال کی ایسی صورت ہوتی ہے جس میں آنے والے زمانے کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے لیکن غالب نے اس شعر میں جس ڈرامائی کیفیت کو ابھارنے کی کوشش کی ہے وہ ان قیاسی نحوی تراکیب سے ختم ہو جاتی ہے اور دوسرے مصرعے کا ربط اس سے ٹوٹ جاتا ہے۔ اس کی بجائے یہاں ''شامت آئی'' پڑھا جائے جو ماضی مطلق کی صورت ہے اور کام کی تکمیل کی گواہی دیتی ہے (نیز اس صورت میں دوسرے مصرع کا پہلے مصرعے سے ربط بھی قائم رہتا ہے) تو ہم اس شعر کی ڈرامائی کیفیت کا پورا پورا لطف اٹھا سکتے ہیں۔

اب رہا ''مری خوشامد سے'' والا مصرع۔ اسے عرشی سہوِ کاتب کہتے ہیں لیکن گیان چند جین اسے ''مصنف کی شعوری اصلاح قرار دیتے ہیں۔ حقیقت حال اس شعر کو سامنے رکھنے کے بعد ہی سمجھ میں آئے گی:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری خوشامد سے
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

بھائی! جب پاسبان آپ کی خوشامد سے خوش تھا تو آپ کو اس کے پاؤں پکڑنے/ پڑنے کی کیوں ضرورت پیش آئی؟ جین صاحب اگر ''مری جو شامت آئے'' کو منسوخ متن سمجھتے ہیں اور اس کی بجائے ''مری خوشامد سے'' کو ترجیح دیتے ہیں تو پھر اس اصلاح کی وجہ سے دوسرا مصرع جو شعر سے علاحدہ ہو کر اپنے آزادانہ معنی دیتا ہے، اس کا کیا جواز ہے؟ اس نحوی تجزیے سے ثابت ہوتا ہے کہ مذکورہ شعر میں ''مری جو شامت آئی'' پڑھنا ہی درست ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کتابت کی غلطی سے ''شامت آئی، کی جگہ ''شامت آئے'' لکھ دیا گیا ہو۔ اسے ہم صرف سہوِ قلم ہی کہہ سکتے ہیں۔ ''شامت آئی'' والی ترکیب کے مطابق شعر کے معنی یوں ہوں گے کہ ''فقیر سمجھ کر پاسبان/دربان

مجھے نظر انداز کر رہا تھا لیکن اس کے قدموں میں جیسے ہی میں گرا، اسے میری نیت پر شبہ ہو گیا اور اس نے مجھے درِ محبوب سے ہٹا دیا'' یاد رہے کہ طباطبائی، سہا مجددی اور حسرت موہانی تینوں نے مذکورہ شعر میں ''مری جو شامت آئے'' کی شرح میں اس کے معنی ''میری جو شامت آئی'' ہی لیے ہیں۔ طباطبائی لکھتے ہیں:

''(وہ) سے پاسبان مراد ہے کہ پہلے وہ سائل سمجھ کر درِ معشوق پر آنے سے مزاحم نہ ہوا تھا، لیکن ان کی جو شامت آئی تو اس کے پاؤں پر گر پڑے۔ اس سے وہ مطلب سمجھ گیا اور گردن میں ہاتھ دیا۔ اس شعر نے ایسی بندش پائی ہے کہ جواب نہیں۔''

حسرت موہانی نے بھی شامت آئے کی ترکیب کو شامت آئی کے معنی میں رقم کیا ہے۔ سہا مجددی نے شامت آئے کے معنی ''قسمت میں جو دھکے کھانے تھے'' لکھے ہیں۔ جو شامت آئی کے ہم معنی ہیں۔

غالب کے یہاں توثیقی نوعیت کے اشعار میں اکثر و بیشتر غیر پیچیدگی اور سپاٹ پن پایا جاتا ہے۔ مثلاً:

لرزتا ہے مرا دل ،زحمتِ مہرِ درخشاں پر
میں ہوں وہ قطرۂ شبنم کہ ہو خارِ بیاباں پر

اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہلِ دہر کا
سمجھا ہوں دل پذیر متاعِ ہنر کو میں

اہلِ تدبیر کی واماندگیاں
آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

آغوشِ گل کشیدہ برائے وداع ہے
اے عندلیب !چل کہ چلے دن بہار کے

کبھی کبھی غالب اپنے اشعار میں ایسے مخالف مضامین لے آتے ہیں کہ توثیقی ہونے کے باوجود معنوی لحاظ سے ایک دوسرے کی ضد ہوتے ہیں نیز ان میں موجود منفی عنصر اثبات کی گواہی دیتا ہے اور اس کا اثبات نفی کا راجع ہوتا ہے مثلاً:

بقدرِ ظرف ہے ساقی خمارِ تشنہ کامی بھی
جو تو دریاے مے ہے تو میں خمیازہ ہوں ساحل کا

حسرت موہانی اس شعر کی شرح میں لکھتے ہیں:

''ساقی کو دریاے شراب اور خود کو اس کے ساحل کا خمیازہ قرار دیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ اگر شراب پلانے میں ساقی کی ہمت بڑھی ہوئی ہے تو مجھ میں بھی اسی کی نسبت سے دریا نوشی کی قوت موجود ہے۔''

(حسرت موہانی: شرح دیوانِ غالب، ص:۱۷)

سہا رقم طراز ہیں:

''بقدر ظرف ہے''، یعنی باندازۂ حوصلہ ہے، اور اس کا تعلق فیض، بخششِ ساقی سے ہے۔ ''خمار'' نشہ کا اتار اور طلب، ''خمیازہ'' انگڑائی، نشہ کے اتار یا طلب کے وقت انگڑائیاں آیا کرتی ہیں۔ ''ساحل'' (دریا کا کنارہ) ساحل وخمیازہ میں مشابہت ہے۔ مطلب یہ ہے کہ میری خواہش مے نوشی، یا تشنگی شراب اسی نسبت سے ہے جتنا کہ ساقی کے فیض و بخشش کا ظرف وحوصلہ یعنی اگر ساقی باعتبار عطا و لطف کے دریاے مے ہے تو میں باعتبار عطا ولطف تشنگی کا ساحل ہوں یعنی اس دریا کو گھیرے ہوئے ہوں، کم نہیں۔''

(سہا مجددی: ''مطالب الغالب''، ص:۲۶)

غالب نے اس شعر کے مصرعۂ ثانی میں پہلی بار لفظ ''تو'' ضمیر واحد حاضر اور دوسری جگہ ''تو'' حرف عطف شرطیہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ انھوں نے کم وبیش انھیں لفظیات وتراکیب اور تشبیہات و استعارات کا استعمال کر کے متضاد و مخالف معنی کا حامل شعر کہا تھا:

حریفِ جوششِ دریا نہیں خودداریِ ساحل
جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعویٰ ہوشیاری کا

پہلے شعر میں تو غالب نے کہا تھا کہ اگر ساقی کو شراب پلانے کا حوصلہ ہے تو میرے اندر بھی رندی و سرشاری اوج پر ہے یعنی رند ساقی سے ہمت میں کم نہیں۔ اب مذکورۂ بالا شعر میں غالب کہتے ہیں کہ جس طرح دریائے متموج کے دھارے کو ساحل روک نہیں سکتا اسی طرح ساقی کے سامنے مے خوار اپنا ہوش قائم نہیں رکھ سکتا یعنی ساقی کے آگے رند اپنا ہوش کھو کر مدہوش ہو جاتا ہے۔

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں لفظ ''تو'' کی قرأت میں شمس الرحمٰن فاروقی متردد نظر آتے ہیں۔ انھوں نے غالب کے مذکورہ شعر کے متعلق حالی کی شرح نقل کی ہے کہ

''ساحل لاکھ اپنے تئیں بچائے مگر جب دریا طغیانی پر آتا ہے تو ساحل محفوظ نہیں رہ سکتا۔ اسی طرح جہاں تو ساقی ہو وہاں ہوشیاری کا دعویٰ چل نہیں سکتا۔''

(حالی، ''یادگارِ غالب''، ص:۱۴۷)

پھر اس کے حوالے سے وہ لکھتے ہیں کہ ''یہاں یہ نکتہ تو بہت دلچسپ (اگر چہ مخدوش) ہے کہ ''تو'' کو واو مجہول کی بجائے واو معروف سے فرض کیا جائے، یعنی اسے واحد حاضر خطابیہ قرار دیا جائے۔ لیکن ''خودداری'' کے معنی (ساحل اپنے تئیں لاکھ بچائے) اب بھی محتاج ثبوت رہتے ہیں۔''

یہاں شمس الرحمٰن فاروقی کو جس لفظ ''تو'' کو واحد حاضر خطابیہ سمجھنے میں تردد ہے اسے اکثر شارحین حرف عطف ''تُو'' نہیں سمجھتے۔ درج بالا حوالے میں حالی نے اس شعر میں ''تو'' سے مراد ''تُو'' یعنی واحد حاضر لی ہے۔ بیخود دہلوی نے بھی اسے ''واحد حاضر ہی سمجھا ہے۔ سہا مجددی نے یوں ''تو'' کو واحد حاضر کے طور پر سمجھا ہے مگر شرح میں ساقی کو واحد غائب سمجھ کر ''وہ'' کا استعمال کیا ہے۔ نظم طباطبائی نے البتہ ان تمام سے ہٹ کر ''تو'' کے لیے ضمیر مخاطب کی اضافی حالت ''تیرے'' کا استعمال کیا ہے۔ اور حسرت موہانی نے اپنی شرح میں ''جہاں ساقی ہو تو باطل ہے دعویٰ ہوشیاری کا'' کا مفہوم یوں بیان کیا ہے: ''جہاں تو ساقی ہو وہاں ہوشیاری کا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا۔'' بہر حال! مذکورہ شعر میں معنی آفرینی کے لحاظ سے ''تو'' کو حرف عطف کے طور پر نہیں،

ضمیر مخاطب واحد حاضر کے طور پر پڑھنا ہوگا۔ غالب کے اثباتی رجحان کے شعری انداز میں فکر و تخیل، معنی آفرینی اور مضمون آفرینی کے ایسے کئی ابعاد دیکھے جا سکتے ہیں۔ مذکورۂ بالا دونوں اشعار کے بالمقابل کم و بیش انھیں معنی کا حامل یہ شعر بھی دیکھیے اپنے اندر کتنی معنوی وسعت رکھتا ہے:

رہا آباد عالم اہل ہمت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو مے خانہ خالی ہے

بقول حالی ''کہتے ہیں کہ دنیا میں اگر اہل ہمت کا وجود ہوتا جو دنیا کو محض ناچیز سمجھ کر اس کی طرف التفات بھی نہ کرتے تو دنیا ویران ہو جاتی۔ پس یہ جاننا چاہیے کہ عالم اسی سبب سے آباد نظر آتا ہے کہ اہلِ ہمت مفقود ہیں یعنی جس طرح مے خانے میں جام و سبو کا شراب سے بھرا رہنا اس بات کی دلیل ہے کہ مے خانے میں کوئی مے خوار نہیں ہے اسی طرح عالم کا آباد ہونا دلالت کرتا ہے کہ اس میں اہل ہمت معدوم ہیں۔'' (یادگار غالب ص: ۱۲۲)

سہا مجددی کہتے ہیں کہ ''اشیا کی موجودگی اور کثرت عدم استعمال کی وجہ سے ہے، اگر صرف ہوتی رہیں تو فراوانی مٹ جائے۔'' (مطالب الغالب، ص: ۲۸۴)

درج بالا تینوں اشعار میں غالب کا اثباتی انداز ان کی مثبت فکر کو واضح کرتا ہے۔ ان کی مثبت فکر اور خیال کی نمود کی یہ روان کی شاعری میں کبھی مستقیم / راست / سیدھے تو کبھی پیچیدہ اور منحنی اسلوب کو جنم دیتی ہے۔ خیال کی نمود جب فقرہ، جملہ یا مصرع بن کر برائے اظہار تحریری یا تکلمی صورت ا ختیار کر لیتی ہے تو تفہیم و ادراک کے مراحل بھی اظہار کی پیچیدگی یا سپاٹ پن کے مطابق پیچیدہ یا سپاٹ ہو جاتے ہیں۔ تفہیم کی اس پیچیدگی کا انحصار شاعر کے خیال کی پیچیدگی پر ہوتا ہے۔ غالب کے یہاں مثبت بیان میں بھی بعض جگہ قاری مفہوم کی پیچیدگی کو محسوس کرتا ہے مثلاً:

ان کے دیکھے سے جو آ جاتی ہے منھ پر رونق
وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے

غالب کے اس شعر میں دیکھنے کے عمل کا فاعل پہچاننا ذرا تذبذب میں ڈال دیتا ہے۔ بیمار، محبوب کو دیکھتا ہے یا محبوب، بیمار کو۔ یہاں دونوں معنی مراد ہو سکتے ہیں۔ بیمار نے اپنے محبوب کو دیکھا تو اس

کے چہرے پر رونق چھا گئی، محبوب سمجھ گیا کہ بیمار کی طبیعت اب ٹھیک ہے۔ دوسرے معنی یہ ہو سکتے ہیں کہ محبوب بیمار کی مزاج پرسی کے لیے آیا۔ اس نے جب بیمار کو دیکھا تو بیمار کا چہرہ کھل اٹھا ، یہ دیکھ کر محبوب سمجھ گیا کہ بیمار کی حالت درست ہے۔ اس شعر میں 'فعل' کا مقام نہایت چست ہے اور فقرے کی نحوی ترکیب معنی کے دائرے کو وسیع بنا دیتی ہے۔

سیدھے سپاٹ اشعار میں بھی معنوی پیچیدگیوں کی اصل وجہ غالب کی دانستہ طور پر معمولی اسلوب سے انحراف اور ان کی اختراع پسندی ہے۔ حالی نے یادگار غالب میں مرزا کے ابتدائی کلام سے ایک مثال دی ہے جس میں روایتی معنی کے حامل لفظ سے ہٹ کر غالب نے نئی ترکیب استعمال کی تھی۔ جیسے:

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

مذکورہ شعر کے متعلق حالی لکھتے ہیں کہ ''میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے، فرمایا کہ اے کی جگہ 'جز' پڑھو معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے۔ دراصل یہاں مصرعۂ ثانی میں 'اے' کی جگہ 'جز' ہی کا قرینہ تھا۔ غالب خود بھی اس نکتے کو سمجھتے تھے، لیکن ان کی مشکل پسندی اور جدت نوازی مانع رہی اور انھوں نے شعر میں جز کی بجائے 'اے' کے استعمال کو مناسب سمجھا۔ یہ اور بات ہے کہ غالب نے اپنے تین چوتھائی کلام پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا تھا، ان میں یہ شعر بھی رہا ہے۔

اس شعر کی نحوی ترکیب پر غور کیا جائے تو مرزا کے بتائے ہوئے معنی کے مطابق حالی نے اسے یوں سمجھا ہے: ''قمری، جو ایک کفِ خاکستر سے زیادہ اور بلبل ایک قفسِ عنصری سے زیادہ نہیں۔ ان کے جگر سوختہ یعنی عاشق ہونے کا ثبوت صرف ان کے چہکنے اور بولنے سے ہوتا ہے''۔ غالباً شعر کی آسان تفہیم کے لیے غالب نے حالی کو ''اے'' کی جگہ جز کا استعمال کرنے کے لیے کہا ہے اور حالی کی اس وضاحت سے دوسرے قارئین بھی شعر کے معنی تک پہنچ سکے۔ لیکن اصل شعر میں غالب کا مخاطب ''نالہ'' ہے جو قمری و بلبل کی جگر سوختگی کی علامت ہے۔ بالعموم کہا جاتا ہے کہ قمری اور بلبل نہایت خوش الحان ہوتے ہیں مگر ان کی آواز میں بڑا سوز ہوتا ہے اور اس میں عشق

کا اظہار ہوتا ہے۔شاعر نے قمری کو اس کی خاک رنگی کی بنیاد پر کفِ خاکستر اور بلبل کو اس کی سیاہ رنگت کی بنا پر قفس رنگ کہا ہے۔اردو کی شعری روایت میں بلبل کو پنجرے میں رکھا جاتا ہے یہ دونوں اپنے پرسوز نالوں کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں۔ان کی عاشقی کی علامت صرف ان کا پرسوز لحن (نالہ) ہے وگرنہ ایک کفِ خاکستر ہے اور دوسرے کے مقدر میں قفس ہے۔ان کے عشق کی پہچان کا وجود ہی ان کا نالہ ہے اور بس۔نالے کو مخاطب کر کے اس کے توسط سے قمری اور بلبل کو متعارف کرانا، یہ غالب کی اختراع ہے۔فکر و خیال میں یہ جدت آفرینی انھیں کا حصہ ہے۔

(۳)منفی یا انکاری جملہ(Negative Sentence)

منفی جملہ اقراری یا ایجابی لہجے کی ضد ہوتا ہے۔یہ جملہ فعل سے قبل ''نہیں'' یا ''نہ'' حرف جوڑ کر بنایا جاتا ہے اور ایجابی لہجے کو ظاہر کرنے والا حرف، فعل ناقص ''ہے'' حذف کر دیا جاتا ہے۔ کیونکہ ''ہے''، ''نہیں'' کی ضد ہے۔ان دونوں منفی حروف کا استعمال لہجے کے مطابق الگ الگ ڈھنگ سے ہوتا ہے۔جیسے ماضی شرطیہ اور مضارع کے ساتھ ''نہیں'' کا استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ ''نہ'' استعمال ہوتا ہے۔بالعموم اقراری جملے کو انکاری یا منفی جملے میں تبدیل کرنے کے لیے 'نہیں' کا استعمال کرتے وقت اقراری جملے کا فعل ناقص 'ہے'/'ہیں' حذف کر دیے جاتے ہیں جیسے ''غالب نے یہ کہا ہے'' اس اقراری جملے کا منفی جملہ یوں ہوگا ''غالب نے یہ نہیں کہا۔'' یہاں فعل ناقص 'ہے' محذوف ہے۔یاد رہے کہ حرف نفی 'نہیں' حرف مثبت 'ہے' کا ضد بھی ہے لیکن اس کے باوجود اگر فعل ناقص 'ہے' وجود کے معنی دیتا ہو تو منفی جملے میں حرفِ نفی 'نہیں' کے فوراً بعد لازمی طور پر 'ہے' کا اضافہ کیا جاتا ہے جیسے غالب کی اس غزل میں نہایت سلیقے سے اس ترکیب کا استعمال ہوا ہے:

فریاد کی کوئی لے نہیں ہے
نالہ پابندِ نے نہیں ہے
ہر چند ہر ایک شے میں تو ہے
پر تجھ سی کوئی شے نہیں ہے

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی!
ہر چند کہیں کہ ''ہے''، نہیں ہے
ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب
آخر تو کیا ہے'' اے نہیں ہے''

(غالب [مرتبہ: گیتا رضا] ''دیوان غالب''، ممبئی ۱۹۸۸ء، ص:۲۶۵)

حسرت نے مذکورہ غزل کے متعلق کہا ہے کہ:

''ردیفِ غزل میں الفاظ ''نہیں ہے'' کو بار بار لانے کے سبب سے غالب نے ازراہِ شوخی اپنا نام ہی 'نہیں ہے' قرار دے لیا ہے اور دریافت کرتا ہے کہ جب پستی کی نسبت تو کہتا ہے کہ ''نہیں ہے'' اور عدم کے بارے میں بھی تیرا یہی قول ہے کہ نہیں ہے تو اے نہیں ہے، یعنی اے غالب یہ تو بتا کہ آخر پھر ہے کیا''

(حسرت: 'شرح دیوان غالب' فرید بک ڈپو ۲۰۰۴ء ص ۲۰۵)

ان اشعار کی نحوی ساخت کی وضاحت کرتے ہوئے سہا مجددی کہتے ہیں:

''نہیں'' لفظ نفی ہے اور ''ہے'' اثبات۔جب نہیں اور ہے کو ترکیب دیا تو ''نہیں ہے'' ایک مفہوم مرکب بن گیا۔جیسے 'ہست و نیست'، موجود و عدم اور اسی مرکب مفہوم کو رسم (علم) کی طرح استعمال کر کے شعر میں خطاب کیا گیا ہے۔یعنی اے وہ، کہ بحالتِ مجاز موہوم و فانی ہے حقیقتاً موجود و باقی، آخر تو کیا ہے۔جبکہ ہستی بھی نہیں ہے اور نیستی بھی نہیں۔اور اگر ''اے'' کو حرف ندا کی بجائے حرفِ تفسیر مان لیا جائے تو مطلب ہوگا کہ جب تو ہست بھی نہیں اور عدم بھی نہیں ہے تو تو گویا ''نہیں ہے'' ہے۔'' (مطالب الغالب، ص:۳۰۱)

نظم طباطبائی نے اسی مفہوم کو مرجح قرار دیا ہے۔

بالعموم جملے کی نحوی ترکیب میں حرف نفی فعل سے پہلے استعمال کیا جاتا ہے مگر انکار میں زور پیدا کرنا ہو یا اس میں شدت کا اظہار کرنا ہو تو حرف نفی کو فعل کے بعد بھی استعمال کیا جا سکتا ہے

اور فعل کے بعد حرف تاکید 'ہی'، بھی، تک یا تو' میں سے کسی حرف کو جوڑ دیا جاتا ہے جیسے ''اس نے نہیں بلایا'' اس جملے میں 'نہیں' پر زور دینے کے لیے اسے فعل کے بعد لایا جائے تو جملہ یوں بنے گا، ''اس نے بلایا ہی نہیں۔ یا اس نے بلایا تک نہیں۔ یا اس نے بلایا بھی نہیں۔ وغیرہ۔ غالب کے یہاں مذکورہ حروف تاکید کا استعمال کر کے حصر کی کیفیت پیدا کی گئی ہے۔ مثلاً غالب کہتے ہیں:

کہتے ہیں جیتے ہیں امید پہ لوگ
ہم کو جینے کی بھی امید نہیں

نہ لڑ ناصح سے غالب کیا ہوا گر اس نے شدت کی
ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

ذکر میرا بہ بدی بھی اسے منظور نہیں
غیر کی بات بگڑ جائے تو کچھ دور نہیں

دیوانگی سے دوش پر زُنار بھی نہیں
یعنی ہمارے جیب میں اک تار بھی نہیں

دیکھا اسد کو خلوت و جلوت میں بار ہا
دیوانہ گر نہیں ہے تو ہشیار بھی نہیں

ان اشعار میں ''بھی'' اور ''تو'' حروف تاکیدی ہیں۔ اور عمل میں شدت کا اظہار کرنے کے لیے ان کا استعمال کیا گیا ہے۔ پہلے اور آخری دو شعروں میں لفظ نہیں میں حصر کی کیفیت پیدا کرنے کے لیے ''بھی کا استعمال کیا گیا ہے۔

حصری کیفیات پیدا کرنے کے لیے غالب نے ''نہیں'' کی تکرار سے بھی کام لیا ہے اور کبھی کبھی ''نہ'' اور ''نہیں'' میں ربط قائم کر کے بھی اس کیفیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ایک طرح کا روزمرہ ہے جو معاملے کی سختی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ جیسے: ''نہیں میں یہ کام ہرگز نہیں کروں گا۔'' ''نہیں، تیری صورت نہیں دیکھوں گا'' غالب کے یہاں بھی اس وتیرے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے:

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
شبِ فراق سے روزِ جزا زیاد نہیں

مگر غبار ہوئے پر ہوا اڑا لے جائے
وگرنہ تاب و تواں بال و پر میں خاک نہیں

کلام غالب میں نہیں کے علاوہ ''نہ'' اور ''نا'' جیسے منفی حروف کا بھی استعمال ہوا ہے۔ انھوں نے میر کی طرح ''مت'' حرف انکاری کا استعمال بھی کیا۔ میر نے اس لفظ کا استعمال نہایت بے ساختگی سے کیا ہے جس کی وجہ سے پورا شعر اثر آفرینی میں لاجواب ہو گیا ہے۔ میر کہتے ہیں:

مت سہل ہمیں جانو، پھرتا ہے فلک برسوں
تب خاک کے پردے سے انسان نکلتے ہیں

اس شعر میں 'مت' کا استعمال ایک قسم کا چیلنج ہے، للکار ہے۔ میر نے اسے نہایت خوبی کے ساتھ نبھایا ہے۔ دیوانِ غالب میں اس لفظ کا بعض جگہ استعمال ہوا ہے۔ انھوں نے ایک جگہ حرف ''نا'' جو بالعموم تقاضے یا اصرار کے لیے استعمال ہوتا ہے، اس کے لیے ''نہ'' کا استعمال کیا ہے:

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب؟
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہِ طور کی

نظم طباطبائی اس شعر کے متعلق اپنی شرح میں لکھتے ہیں:

''اس شعر میں (نہ) عجب محاورے کا لفظ مصنف (شاعر) نے باندھ دیا ہے۔ بولتے سب ہیں، مگر کسی نے نظم نہ کیا تھا۔ لیکن اس (نہ) کے کیا معنی ہیں؟ اس کا جواب مشکل ہے۔ قیاس نحوی تو یہ کہتا ہے کہ آؤ نہ اور دیکھو نہ وغیرہ کیوں نہ آؤ اور کیوں نہ دیکھو کا مخفف ہے کہ بے اس کے حرف نفی کے کچھ معنی نہیں بن پڑتے۔

(نظم طباطبائی، شرح دیوان اردوئے غالب، ص: ۴۷۴)

سہا کے یہاں اس شعر کی تشریح میں لفظ ''نہ'' کو ''نا'' کے معنوں ہی میں لیا گیا ہے۔ عام بول چال میں استعمال کیا جانے والا یہ لفظ (نا) حرف نفی ''نہ'' تو نہیں ہو سکتا۔ عصمت جاوید نے اپنی کتاب

"نئی اردو قواعد" میں غالب کے اسی مصرعے کے ضمن میں لکھا ہے کہ "اس نا رنہ کا حرف نفی 'نہ' سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کے ساتھ حرف نفی کا استعمال ہو تو جملہ منفی بنتا ہے جیسے: وہ آخر نہیں آیا نا۔" غالب نے اگر چہ 'نا' کا استعمال نہیں کیا لیکن سابقہ 'نا' کا استعمال کر کے منفی الفاظ ضرور بنائے ہیں۔ جیسے:

ع ایک دل، تس پر یہ ناامیدواری، ہائے ہائے

ع میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

ع اک ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار ہے

ع ہوں میں کلامِ نغز ولے ناشنیدہ ہوں

ع ناکام بدنصیب کبھی شادکام ہو

ع نامرادِ جلوہ ہر عالم میں حسرت گُل کرے وغیرہ

ان تمام مصرعوں میں 'نا' سابقہ سے بنی تراکیب سے منفی معنی کا ادراک ہوتا ہے۔

غالب کے یہاں انکاری جملے کے تمام لہجے ملتے ہیں اور ہر لہجے کے مطابق انھوں نے شعر میں حرف 'نہیں' کا استعمال بڑے معنی خیز انداز میں کیا ہے مثلاً انھوں نے حرف نفی 'نہیں' کو حرفِ امتناہی کے طور پر بھی باندھا ہے جس سے جملے میں یا تو درخواست کا لہجہ ہوگا یا حکم کا۔ غالب کے کلام میں یہ دونوں لہجے ملتے ہیں۔ جیسے:

غالب نہ کر حضور میں تو بار بار عرض
ظاہر ہے تیرا حال سب ان پر کہے بغیر

اس شعر کو حکم اور درخواست دونوں لہجوں میں پڑھا جا سکتا ہے لیکن لہجہ اختیار کرنا قاری کے صواب دید پر منحصر ہے۔ اس شعر کی خاص خوبی یہ ہے کہ ہر دو صورتوں میں شاعر کے لہجے میں دھیما پن اور نرمی محسوس ہوتی ہے۔ اب یہ شعر بھی ملاحظہ ہو:

نہ لڑ ناصح سے غالب کیا ہوا گر اس نے شدت کی
ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

اس شعر میں لہجہ امتناعی بھی ہے اور اس میں انتباہ کا عنصر بھی کارفرما دکھائی دیتا ہے بلکہ احتمال کی بھی گنجائش نکل آتی ہے۔ اس طرح مذکورہ شعر میں تینوں لہجوں کو یکساں طور پر برتا گیا ہے لیکن غالب نے انکاریہ لہجے میں شدت پیدا کرنے کے لیے اپنے کلام میں "ہرگز" کی ترکیب استعمال نہیں کی، البتہ 'نہ' کے استعمال میں معنی کے مختلف ابعاد قائم کیے ہیں۔ مثلاً درج ذیل یہ تین اشعار ملاحظہ ہوں کہ لفظ "نہ" تینوں کے شروع میں استعمال ہوا ہے مگر اس "نہ" سے اشعار کی معنوی سمتوں کا تعین کس قدر بوالعجب محسوس ہوتا ہے:

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں، پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

نہ نکلا آنکھ سے تیری اک آنسو، اس جراحت پر
کیا سینے میں جس نے خوں چکاں مژگانِ سوزن کو

نہ اتنا بُرّشِ تیغِ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

یہاں پہلے شعر میں "نہ جانوں" کہہ کر شاعر اپنی بے بسی اور بے وقعتی کا اظہار کر رہا ہے کہ جس طرح گلشن میں گل اور گلخن میں خس اہم مقام رکھتے ہیں مگر صحبتِ مخالف کی وجہ سے میں نہ گلشن کا پھول بن سکا نہ گلخن ہی کے کام آسکا۔ نہ جانے یہ صحبت مجھے نیکی کے پلڑے میں رکھے یا بدی کے پلڑے میں۔

دوسرے شعر میں اگر سینے سے مراد خیاطی لیں تو شعر بڑا عامیانہ ہو جائے گا اور معنی نہایت سپاٹ۔ اس لحاظ سے شعر کا مطلب ہوگا کہ تیرے زخم کو سیتے سیتے سوزن مژگاں خون سے لہولہان ہو گیا ہے مگر تیری آنکھ سے اک آنسو بھی نہیں ٹپکا۔ تیرے جیسا سخت دل دوسرا کوئی نہیں۔ اگر شعر کو اس معنی میں پڑھا جائے تو "نہ نکلا" سے استعجاب کا پہلو نکلتا ہے لیکن غالب کے یہاں شعریت سے عاری ایسا مفہوم تلاش کرنا نادانی پر محمول کیا جائے گا۔ نظم طباطبائی نے البتہ تغزل اور شعریت کا لحاظ رکھتے ہوئے اس شعر کی یوں تصریح کی ہے:

"سوزن سے سوزنِ غم مراد ہے جس کا مقام سینے کے اندر ہے اور سوزن سے یہ استعارہ نہ لیں تو شعر عامیانہ ہو جائے گا۔"

طباطبائی کے نزدیک "سینے" سے مراد "سینہ" ہے۔ خیاطی نہیں۔ مطلب یہ ہوگا کہ سوزنِ غم نے سینے کو زخمی کر دیا ہے لیکن تیری آنکھ سے ایک آنسو بھی نہیں نکلا۔ اب اس معنی میں "نہ نکلا" استجابی نہیں منفی بیانیہ ترکیب سمجھی جائے گی۔

تیسرے شعر "نہ۔۔ اتنا ناز فرماؤ" میں اگرچہ منفی لب و لہجہ ہے مگر اس میں تاکید کی کاٹ نہایت گہری ہے بلکہ انتباہ کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ شاعر نے تیغ جفا اور موجِ خوں میں تشبیہی نسبت قائم کی ہے نیز دریا اور موج میں مناسبت لفظی ہے۔ شاعر کہہ رہا ہے کہ 'اے ستم گر تو اپنی تلوار کی تیز دھار پر گھمنڈ مت کر۔ میرے دریائے اضطراب میں خون تو پہلے ہی سے موجیں مار رہا ہے۔ وہ موجِ خوں تیری تلوار کی تیز دھار سے گھبرانے والا نہیں ہے۔ اس معنی میں مقتول کی جرأت کا اظہار 'نہ اتنا ناز فرماؤ' اس فقرے سے ہو جاتا ہے۔

حرفِ نفی کے طور پر غالب نے "مت" کا استعمال بھی کیا ہے:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی
ہر چیز کہیں کہ ہے، نہیں ہے

پہلے شعر میں 'مت' حرف نفی صرف انکاری نہیں بلکہ اس میں انتباہ ہے، ایک قسم کی سرزنش ہے اور تاکید و حکم بھی ہے۔ طوری اعتبار سے اگر جملہ امریہ ہو تو فعل امر سے قبل مت، نہ یا نہیں لگانے سے حکم میں شدت پیدا ہوتی ہے جیسے مت رو، نہ جا، وہاں نہیں جانا وغیرہ۔ ان امریہ جملوں میں فعل امر سے قبل 'نہیں' لگانے سے امریہ جملہ طوری اعتبار سے بیانیہ کا لہجہ اختیار کر لیتا ہے۔ اور اگر فعل امر کے بعد حرف نفی مت یا نہ لگایا جائے تو فعل امر کی شدت کم ہو جاتی ہے اور حکم ایک طرح سے درخواست کے لہجے میں تبدیل ہو جاتا ہے جیسے رونا مت، جانا نہیں، تم کام کرنا نہ چاہو تو کوئی ہرج

نہیں۔ 'ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی' میں اس کی مثال موجود ہے لیکن شاعر نے 'ہاں' حرفِ اثبات جوڑ کر اس سپاٹ لہجے کی تحذیر میں اضافہ کر دیا ہے۔

غالب کے کلام میں 'حرف نہی' کو مختلف طریقوں سے استعمال کرنے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً غالب کی مشہور غزل جس میں "سنائے نہ بنے، بنائے نہ بنے" وغیرہ ردیف و قوافی ہیں، اس میں حرف نفی "نہ" مختلف انداز میں برتا گیا ہے۔ اس 'نہ' کے وسیلے سے شاعر نے مختلف تراکیب اور محاورے استعمال کیے ہیں۔ جیسے:

نکتہ چیں ہے، غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

یہاں سنائے اور بنائے دونوں فعل متعدی کے طور پر استعمال ہوئے ہیں یعنی سننا سے سنانا اور بننا سے بنانا۔ ان کے علاوہ دیگر قوافی میں چھپنا سے چھپانا، لگنا سے لگانا، اٹھنا سے اٹھانا، اور بجھنا سے بجھانا جیسے افعال متعدی کا استعمال ہوا ہے۔ شاعری میں اس طرح کے استعمال کو 'شائگاں' کہا جاتا ہے۔ غالب نے اسی غزل کے ایک شعر میں حرف نفی 'نہ' کے لیے "بن" کا استعمال کیا ہے جیسے اردو میں کہتے ہیں 'بن بلایا مہمان' یعنی جسے بُلایا نہ گیا ہو۔ غالباً یہ لفظ 'بلا' کی تہنید ہے۔ جس کے معنی 'بغیر' ہوتے ہیں۔ یہ لفظ بھی منفی معنی کی غمازی کرتا ہے۔ غالب کی غزل کے یہ اشعار ہیں:

میں بُلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبۂ دل
اُس پہ بَن جائے کچھ ایسی کہ بِن آئے نہ بنے

کھیل سمجھا ہے، کہیں چھوڑ نہ دے بھول نہ جائے
کاش یوں بھی ہو کہ بِن میرے ستائے نہ بنے

غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ "یہ کیا ہے؟" تو چھپائے نہ بنے

اس غزل کے مذکورۂ بالا چاروں اشعار میں 'سنائے نہ بنے، بات بنائے نہ بنے، بِن آئے نہ بنے، ستائے نہ بنے اور بُلائے نہ بنے فقرے استعمال ہوئے ہیں لیکن ان میں معنوی اختلاف پایا جاتا

ہے جیسے ''سنائے نہ بنے'' کے معنی ہوں گے (اس کو) سنایا نہیں جا سکتا۔ یعنی سنانے کے عمل میں عدم اعتمادی کا شائبہ اس فقرے میں ہو رہا ہے۔ جبکہ دوسرے مصرعے میں بات بننا اور بات بنانا دو الگ الگ فقرے ہیں اور دونوں مختلف المعنی ہیں۔ دونوں محاورے ہیں۔ بات بننا سے مراد کسی عمل میں کامرانی اور بات بنانا کے معنی بہانہ کرنا، مکر کرنا، فریب دینا ہے۔ ان تمام معنوں کا احاطہ کرنے کے لیے شاعر نے 'بات نہ بنائے جانے' کی بات کہی ہے۔ دوسرے شعر میں 'بلانا' اور 'آنا' میں مناسبت لفظی ہے۔ دوسرے مصرعے کے متعلق شارحین منفی رویہ رکھتے ہیں۔ وہ 'بن جائے کے معنی مصیبت میں گھر جانا' یا ایک قسم کا کوسنا/ بددعا لیتے ہیں۔ یہ تو منفی فکر ہے لیکن 'بن جانا' کے مثبت پہلو بھی ہو سکتے ہیں اور اردو شعرا نے اس محاورے کو مثبت انداز میں بھی استعمال کیا ہے۔ مثلاً داغ کہتے ہیں:

کم نہیں سامان میں ہنگامۂ محشر سے آپ
دیجیے دل کو دعائیں بن گئے، اس گھر سے آپ

بہرحال! یہاں 'بن آئے نہ بنے' سے مراد آئے بغیر کوئی چارہ نہیں ہے۔ تیسرے شعر میں ایک موہوم سی امید کی طرف اشارہ ہے کہ ''کاش کے میرے ستائے بغیر اسے چین نہ آئے۔ چوتھے شعر میں 'چھپائے نہ بنے' کے معنی چھپانا ناممکن ہوتے ہیں۔ اس طرح پوری غزل میں غالب نے ''نہ بنے'' کی ترکیب کو 'ناممکن' اور 'کے بغیر چارہ نہیں' ان معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اس غزل کے بعض اشعار میں ''نہ'' کے استعمال سے معنوی ابعاد قائم کیے گئے ہیں۔ جیسے:

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

یہاں شاعر نے (بصد ناامیدی) موت کی خواہش کو محبوب کے لیے انتظار کرنے پر ترجیح دی ہے کیونکہ موت کی راہ تکتے رہیں یا نہ رہیں، اس کا آنا یقینی ہے۔ وہ لازماً آ کر رہے گی مگر محبوب اگر آنے پر رضامند نہ ہو اور ہم بھی چاہیں کہ وہ نہ آئیں تو ایسی صورت میں اسے بُلانا محال ہو جائے گا۔ اسی لیے موت ہی کی راہ کیوں نہ دیکھی جائے۔ دیکھیے شاعر نے اس ایک شعر میں حرف ''نہ'' کے

کتنے پہلوؤں پر غور کیا ہے۔

غالب کی ایک اور غزل ع کوئی امید بر نہیں آتی انکاری لب و لہجے کی حامل ہے اور یاسیت اس کے اندر بھری ہوئی ہے۔ البتہ ان کی 'نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلّی نہ سہی' والی غزل میں ان کے انکاریہ لہجے میں توثیقی عنصر کی فراوانی دکھائی دیتی ہے۔ اس غزل میں سارے منفی حالات میں شاعر کی جانب سے اطمینان ہی پایا جاتا ہے۔ گویا شاعر ان حالات کا مقابلہ کرنے کے لیے صبر، جرأت اور حوصلے سے کام لینے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ان کی ایک اور غزل، 'آ، کہ مری جان کو قرار نہیں ہے' میں منفی رویہ ہی پایا جاتا ہے۔

غالب نے بعض جگہ ''نہ'' کا استعمال جرأت اور حوصلے کو بڑھاوا دینے کے لیے بھی کیا ہے۔ جیسے:

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی
چاکِ جگر سے جب رہِ پرسش نہ وا ہوئی
کیا فائدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی
ہے وحشتِ طبیعتِ ایجاد یاس خیز
یہ درد وہ نہیں کہ نہ پیدا کرے کوئی

ان اشعار کی حزنیہ فضا میں ''نہ'' حرف نفی جرأت و جواں مردی کا نشان گر بن گیا ہے۔ اس طرح غالب نحوی تراکیب کے پیچیدہ استعمال سے اپنے کلام میں معنویت کے مختلف ابعاد قائم کرتے ہیں جن سے کلام غالب گنجینۂ معنی کا طلسم نظر آتا ہے۔

(۴) استفہامیہ جملہ:

کسی بیانیہ مفرد جملے میں استفہامیہ ضمیریں جوڑ کر استفہامیہ جملہ بنایا جاتا ہے۔ اردو میں یہ حروف (ضمیریں) درج ذیل ہیں جن میں تعداد، تذکیر و تانیث اور حالت کے مطابق تبدیلی

واقع ہوتی ہے جیسے ''کون' حرف استفہام سے کس نے، کنھوں نے، کن میں، کیسے وغیرہ۔ ''کون'
کے علاوہ بھی کب، کہاں، کیسا، کیوں، کیا، کتنا، کیوں کر، کاہے کو، بھی ضمائر استفہامیہ میں شمار کیے
جاتے ہیں۔

سوال یا استفسار بالعموم دو طرح کے ہوتے ہیں اول وہ، جن کا جواب ہاں یا نہیں میں
آتا ہے اور دوم ایسا سوال جس کا جواب بیانیہ جملے کا محتاج ہوتا ہے۔ جواب کی اس صورت ر
کیفیت کے اعتبار سے اردو میں جملۂ استفہامیہ کی تین قسمیں مانی جاتی ہیں۔ (۱) استفہامیہ
استخباری (۲) استفہامیہ اقراری اور (۳) استفہامیہ انکاری۔

(الف) استفہامیہ استخباری:

اس قسم کے جملے میں محض استفسار مقصود ہوتا ہے یعنی جو بات دریافت کی گئی ہے اس کا
معلوم ہوجانا جیسے 'یہ کون ہے؟' تم کہاں گئے تھے' وغیرہ۔ ایسے استفساریہ جملوں کے جواب بیان
طلب ہوتے ہیں یعنی ان میں جواب کی توضیح کی جاتی ہے تاکہ سوال کرنے والے کی تفہیم ہوجائے
۔غالب کے کلام میں اس قسم کے استفہامیہ اشعار کی بیسیوں مثالیں مل جاتی ہیں۔ وہ جب استفسار
کرتے ہیں یا سوال پوچھتے ہیں تو ان میں بھی استفہام کا پہلو غالب رہتا ہے۔ جیسے:

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم
تونے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کیے

رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا ؟

ہم کہاں کے دانا تھے؟ کس ہنر میں یکتا تھے؟
بے سبب ہوا غالبؔ ، دشمن آسماں اپنا

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق ؟
ہے مکرّر لبِ ساقی میں صلا میرے بعد

درم و دام اپنے پاس کہاں ؟
چیل کے گھونسلے میں ماس کہاں؟

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو؟
اک تماشا ہوا گلا نہ ہوا

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

درج بالا تمام استفہامیہ اشعار میں سائل جواب میں تفصیل چاہتا ہے تاکہ سوال میں پوچھی گئی خبر کی
تفصیل اس پر واضح ہوجائے۔ غالب ایسے استخباری استفہامیہ میں ضرب الامثال نما سوالات بھی
اپنے اشعار میں منظوم کر لیتے ہیں۔

(ب) استفہامیہ اقراری:

سوال کی اس قسم کو صاحب نور اللغات نے استفہام مجازی بھی کہا ہے۔ اس میں سوال
ہمیشہ منفی ہوتا ہے لیکن اس کا جواب مثبت آتا ہے اور سوال اگر مثبت ہو تو جواب اس کا منفی رہے گا۔
گویا اس طرح کے سوال و جواب میں انتقاض پایا جاتا ہے یعنی وہ ایک دوسرے کے ضد ہوتے
ہیں۔ جیسے: آج اس کا کام کر دینا ہے، کیا یہ بات تم نہیں جانتے؟ میں اسے کیوں کر نہ بلاؤں۔
ارشد اس کے گھر کیسے نہیں آئے گا وغیرہ۔ یہ تینوں جملے منفی ہیں لیکن ان کے جوابات مثبت میں
حاصل ہوتے ہیں۔ اس قسم کے جملوں کو استفہامیہ اقراری کہا جاتا ہے۔ غالب کے یہاں اس کی
مثالیں دیکھیے۔ جیسے:

کرتے ہو مجھ کو منعِ قدم بوس کس لیے
کیا آسمان کے بھی برابر نہیں ہوں میں

طباطبائی نے اس غزل کے قطعہ بند کو نعتیہ اشعار سمجھا ہے لیکن غالب نے جس طرح اس میں استفہامیہ اقراری کا استعمال کیا ہے وہ آپ ﷺ کی شان اقدس میں گستاخی ہے اور اس طرح کا جرأت آمیز لہجہ آپؐ کی شان کے منافی قرار پائے گا۔ دراصل اس قطعہ بند میں خطاب بہادر شاہ ظفر سے ہے جب غالب کو بادشاہ نے تاریخ سلاطین تیموریہ لکھنے پر مامور کیا اور انھیں خطاب سے نوازا تھا۔ اس وقت غالب نے یہ قطعہ بند بادشاہ دہلی کی خدمت میں پیش کیا تھا۔ شاعر کہتا ہے کہ جب میں آسمان کے برابر ہوں تو مجھے قدم بوسی کی اجازت کیوں نہیں؟ معراج میں تو آپؐ نے آسمان کو پابوسی سے نوازا تھا۔ میں کیا آسمان سے بھی گیا گزرا ہوں؟

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اہل بزم ؟
ہو غم ہی جان گداز تو غم خوار کیا کریں ؟

اہلِ بزم بے شک شمع کے ہوا خواہ ہیں لیکن جلتے جلتے فنا ہو جانا اس کا مقدر ہے تو بے چارے اہل بزم کیا کریں گے۔ یہاں پہلے مصرعے میں استفہام اقراری ہے یعنی اس میں کیا نہیں ہے؟ کہہ کر سوال پوچھا گیا ہے جس کا جواب مثبت ہے یعنی یقیناً اہل بزم شمع کے بہی خواہ ہیں۔

غالبؔ مرے کلام میں کیوں کر مزا نہ ہو ؟
پیتا ہوں دھو کے خسروِ شیریں سخن کے پاؤں

یعنی میرے کلام میں یقیناً مزا ہے کیونکہ خسرو شیریں سخن سے مجھے یک گونہ نسبت ہے۔ شاداں بلگرامی اور شجاعت علی سندیلوی یہاں خسروِ شیریں سخن سے مراد، بہادر شاہ ظفر سے لیتے ہیں۔

کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا ؟
بس چپ رہو ہمارے بھی منھ میں زبان ہے

بوسے کے لیے لڑنے کا یہ انداز نہایت نفسیاتی ہے۔

کس روز تہمتیں نہ تراشا کیے عدو؟
کس دن ہمارے سر پہ نہ آرے چلا کیے

کیوں نہ چیخوں؟ کہ یاد کرتے ہیں

میری آواز گر نہیں آتی

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بِن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں کہ نہ آؤ ؟ تو بلائے نہ بنے

کیوں نہ ہو چشمِ بتاں محوِ تغافل، کیوں نہ ہو؟
یعنی اس بیمار کو نظارے سے پرہیز ہے

کیوں نہ ہو بے التفاتی ؟ اس کی خاطر جمع ہے
جانتا ہے محوِ پرسشِ ہائے پنہانی مجھے

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند ؟
کس کی حاجت روا کرے کوئی؟

ہوگا کوئی ایسا بھی کہ غالبؔ کو نہ جانے ؟
شاعر تو وہ اچھا ہے پہ بدنام بہت ہے

غالب کے ان اشعار میں استفہامیہ اقراری کے مختلف رنگ اور لہجے دیکھنے کو ملتے ہیں مثلاً پہلے شعر میں عدو کی الزام تراشی کی شدت کا اظہار کرتے ہوئے شاعر کہتا ہے کہ ان تہمتوں کی وجہ سے مجھے اس قدر تکلیف ہوتی ہے گویا سر پر آرے چلائے جا رہے ہوں۔ عدو کا یہ عمل تو روز کا ہو گیا ہے۔

دوسرے شعر میں شاعر اپنی مجبوری بیان کر رہا ہے کہ سوزِ عشق سے دل داغ دار ہو گیا اس کی سوزش سے مجھے سوائے چلّانے کے کوئی چارۂ کار نہیں۔ میری آواز پر میرا محبوب توجہ نہیں دیتا اس لیے چیختا رہتا ہوں گو کہ مجھے اس کا بھی علم ہے کہ میرے چیخنے کا اس پر کوئی اثر نہیں ہوگا۔

غالب کے اس تیسرے شعر میں استفہام کی سطح نہایت پیچیدہ ہے۔ شاداں بلگرامی نے اس شعر کے مصرعِ ثانی کو استعجاب اور استفہام دونوں لہجوں میں پڑھنے کا مشورہ دیا ہے جس سے شعر کثیر المعنی ہو جائے گا۔ طباطبائی نے اس شعر کے پہلے مصرعے کی سوالیہ شدت کو اپنی شرح میں کم کر دیا ہے۔ سہا نے البتہ شعر کے دونوں مصرعوں کے معنوی سیاق و سباق میں الٹ پھیر کر کے شعر کے استفہامیہ تأثر کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنی شرح میں رقم طراز ہیں:

''میں ایسی خواہش کیوں نہ کروں جو پوری ہو جائے۔ تمھیں اگر بلانا چاہوں تو یہ امر عبث ہے۔ کیونکہ تم اگر آنا نہ چاہو تو میں بُلا بھی نہیں سکتا۔ اس لیے موت ہی کی راہ کیوں نہ دیکھوں، جس کا آجانا یقینی ہے۔''

(سہا: ''مطالب الغالب''، ص ۲۶۵)

چوتھے شعر میں شاعر نے چشمِ بتاں کے محوِ تغافل ہونے کو نظارے سے پرہیز کرنے والی بیمار آنکھیں کہا ہے۔ یہاں بیمار اور پرہیز میں تناسب لفظی ہے۔ اس شعر میں ''کیوں نہ ہو؟ کیوں نہ ہو؟'' کی تکرار شاعر کی بیزاری اور چڑ چِڑے پن کی مظہر ہے۔ یہ چڑ چڑا پن اس کے اندر محبوب کے تغافل اور عدم توجہی کی وجہ سے پیدا ہوا ہے۔ وہ ان الفاظ سے گویا یہ کہنا چاہ رہا ہے کہ ''میرے محبوب کی آنکھیں مجھے بھلا کیوں کر دیکھیں گی؟ وہ تو بیمار ہیں۔
پانچویں شعر میں بھی تقریباً وہی معنی ہیں جو چوتھے شعر میں ہیں۔ چھٹا شعر عالمِ انسانیت کی حاجت مندی کی طرف اشارہ ہے کہ یہاں ہر کوئی محتاج ہے اور کسی نہ کسی چیز کا حاجت مند ہے۔ ایسی محتاجی کی حالت میں کوئی کسی کی بھلا کیا حاجت روائی کرے گا؟ ساتواں شعر تعلّی سے خالی نہیں۔ اپنی شہرت کا اعتراف غالب خود کر رہے ہیں کہ میری شاعری اور بدنامی کی وجہ سے مجھے ہر کوئی جانتا ہے۔ شاعر کی یہ تعلّی ان کے حسب حال اور مناسب ہے اور یہ تفاخر انھیں جچتا بھی ہے۔ بہر حال یہ چند مثالیں ہیں جن سے کلام غالب میں استفہامیہ اقراری کا پتا چلتا ہے۔

(ج) استفہامیہ انکاری:

سوال تو اثبات میں ہو مگر اس کا جواب انکار میں آئے تو اس سوال کو استفہامیہ انکاری کہا جاتا ہے۔ ایسے سوالات میں جواب کی حاجت نہیں رہتی کیونکہ سائل بذاتِ خود اس کے جواب سے واقفیت رکھتا ہے جیسے، ''کیا یہ میرے کام کا ہے؟، کیا دن رات ہمیشہ برابر ہوتے ہیں؟، ''تم نہ پکاؤ گے تو کیا میں بھوکا رہ جاؤں گا؟، ''ہم کہاں کے دانا تھے؟'' مجھ سے وہ چھپ سکیں گے، ایسے کہاں کے ہیں؟'' وغیرہ۔ کلامِ غالب میں استفہامیہ انکاری کی بہ کثرت مثالیں مل جاتی ہیں۔ مثلاً:

دوست غم خواری میں میری سعی فرماویں گے کیا؟
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جاویں گے کیا؟

یہ مکمل غزل استفہام انکاری کی بہترین مثال ہے۔ قابلِ غور امر یہ ہے کہ اگر استفہام انکاری کے جملوں شعروں کی قرأت مختلف لہجوں کا خیال رکھ کر کی جائے تو ان کے معنوی ابعاد میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ مثلاً مذکورہ بالا شعر کی قرأت تحقیری انداز میں کی جائے تو شعر کے پہلے مصرعے سے ایک قسم کا طنزیہ پہلو برآمد ہوگا۔ بہ ایں صورت شعر کے معنی ہوں گے، ''اندمالِ زخم کے لیے لازم ہے کہ اس پر مرہم لگایا جائے اور ناخن کی ''لذت کشی'' سے اس کی حفاظت کی جائے اس کے لیے شاعرِ بیمار کے ناخن تراشنے بھی ضروری ہیں، لیکن شاعر کے بہی خواہ اس عمل کو بار بار کیا کر سکیں گے اسی اثنا میں شاعر کے ناخن بڑھ جائیں گے اور اس کا زخم پھر ہرا ہو جائے گا۔ ظاہر ہے کہ تواتر کے ساتھ بہی خواہ اس عمل کو انجام نہیں دے سکتے اس لیے شاعر تحقیر کے انداز میں استفسار کر رہا ہے کہ میرے بہی خواہ اس صورت میں میری غم خواری فرما سکیں گے؟ شعر کے دوسرے مصرعے میں تو واضح طور پر استفہامِ اقراری دکھائی دیتا ہے کہ بہ ایں صورت اس کا جواب ''نہیں'' نہ ہوگا۔ اس شعر کی صناعی یہ ہے کہ اس کا پہلا مصرع استفہامیہ انکاری اور دوسرا استفہامیہ اقراری کی ذیل میں آتا ہے۔

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی
یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جاویں گے کیا؟

اس شعر کی نثری ترکیب میں اگرچہ ''کیا''، ضمیر استفہام کا مقام جملے کے شروع میں ہے لیکن ایک تو قوافی و ردیف کا تقاضا تھا دوم یہ کہ ضمیر استفہام کو آخر میں لانے کی وجہ سے اس کے استفہامیہ لہجے کی سختی میں تھوڑا اضافہ ہوا ہے۔ اس استفہامیہ انداز گفتگو میں شاعر نے قید اور (آزادی سے) چھٹ جانا دونوں متضاد الفاظ مجتمع کر دیے ہیں۔ یہاں سوال جس شد و مد سے کیا گیا ہے، انکاری جواب میں بھی وہی شدت محسوس ہوتی ہے۔
اس سے پتا چلتا ہے کہ استفہام انکاری والے جملوں میں لہجے اور طرز کے مطابق معنوی اختلاف پیدا ہو جاتا ہے۔

ڈرے کیوں میرا قاتل؟ کیا رہے گا اس کی گردن پر
وہ خوں جو چشمِ تر سے عمر بھر یوں دم بدم نکلے

اس شعر میں استفسار کی دھار کچھ ہلکی ہے جس سے شاعر کی سادگی اور بے بسی کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس شعر میں معنی کی تفہیم کے چند زاویے بھی بنتے ہیں۔شاعر نے محاورے خون گردن پر ہونا کا نہایت معنی خیز انداز میں استعمال کیا ہے۔محاورے میں اس کے معنی قتل کا گنہ گار ہوتے ہیں۔ جیسا کہ درد کا شعر ہے:

اے شبِ ہجر نہیں ہے یہ سیاہی تیری
خون گردن پہ ہے تیری کسی سودائی کا

لیکن غالب کے شارحین نے خون گردن پر ہونا کے معنی گردن پر خون کے داغ دھبّے لیے ہیں۔ سُہا کہتے ہیں، ''قاتل کے ڈرنے کی کوئی بات نہیں۔ میرا خون اس کی گردن پر کیا رہے گا یہ تو یوں بھی آنکھوں سے بہتا رہتا ہے رونے میں نہ بہا قاتل نے بہا دیا''۔طباطبائی اس شعر کی شرح میں لکھتے ہیں: ''جو خون کہ آنکھوں سے بہا جاتا ہے وہ جسم میں میرے تو رہتا نہیں، قاتل کی گردن پر کیا رہے گا''۔ میرے نزدیک شعر کے معنی یہ ہیں کہ قاتل (محبوب) جو مجھے قتل کر کے خون کے گناہ کا مرتکب ہوا ہے، اسے خوف زدہ ہونے کی ضرورت نہیں کیوں کہ میرے قتل ہو جانے کے بعد بھی میرے جسم سے خون نہیں نکلا وہ تو محبوب کی بے وفائی اور
ناالتفاتی کی بدولت روتے رہنے کی وجہ سے آنکھوں سے نکل چکا ہے۔اب اس کی گردن پر خون کا الزام کیسے لگے گا۔

کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب؟
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طور کی

یہاں ''نہ'' حرفِ تاکید ''نا'' کے طور پر استعمال ہوا ہے۔نحوی قیاسات کی رو سے اس کے معنی تلاش کرنا عبث ہے۔ روزمرہ کی زبان میں ہم ''نا'' کا استعمال تاکید کے لیے کرتے رہے ہیں۔ خیر! شاعر نے ''کیا فرض ہے'' کہہ کر جواب کی اصلیت سے آگاہ کر دیا ہے کہ حضرت موسیٰ علیہ

السلام کو نفی میں جواب دے دیا گیا تھا ویسے جواب کی ہمیں امید نہیں، اس لیے چلیں! طور کی سیر ہم بھی کریں۔

جنوں کی دست گیری کس سے ہو، گر ہو نہ عریانی؟
گریباں چاک کا حق ہو گیا ہے میری گردن پر

گریباں چاک ہو جائے تو جسم عریاں ہو جاتا ہے۔ یہ عریاں بدنی پاگل پن کی نشانی ہے۔اسی کے سہارے مجنوں اپنی دیوانگی کا برملا اظہار کرتا ہے۔اگر جسم عریاں نہ ہو تو دیوانے کا دیوانہ پن دکھائی نہیں دیتا۔ یہاں 'گریباں چاک' کی ترکیب قواعد کے لحاظ سے اضافتِ مقلوب ہے یعنی چاک گریباں یا پھٹا پیراہن۔اسی پھٹے پیراہن کے سہارے مجنوں اپنی دیوانگی کی تمام ترامنگوں کا اظہار کرتا ہے۔اگر عریانی نہ ہو تو پھر جنوں کی دست گیری کسی سے ہو نہیں سکتی۔ چونکہ میرا گریبان چاک ہے (جو میرے جنون کا مظہر ہے) اس لیے مجھ دیوانے کی گردن پر اس کا حق بنتا ہے۔میں اس کے حق / احسان سے دبا جاتا ہوں۔

غالب کے یہاں بعض استفہامِ انکاری اشعار ایسے بھی پائے جاتے ہیں جن کے انکاری لہجے میں منفی اثر مطلق نہیں ہوتا نیز استفسار کا انداز بھی پھیکا ہوتا ہے۔ جیسے:

ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ صبح
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

غالب استفہام انکاری میں کبھی کبھی حرف استفہام کے بغیر ہی سوالیہ جملہ بنا لیتے ہیں۔جیسے:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں، بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

کب وہ سنتا ہے کہانی میری
اور پھر وہ بھی زبانی میری

ان دونوں اشعار میں غالب نے استفہام انکاری میں سننے کے منفی رویے کی شدت بڑھانے کے لیے دوسرے مصرے میں ''اور پھر وہ بھی'' جیسے حروف اور ضمائر تنکیری کا اس ڈھنگ سے استعمال

کیا ہے کہ انسانی جذبے کا فطری پن نمایاں ہو جاتا ہے۔اس کے لیے انھوں نے ''کب'' جیسے استفہامی ضمیر کا استعمال کیا ہے۔لیکن دونوں اشعار کی نحوی ساخت پر غور کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ اشعار میں 'کب' کے استعمال سے شعر بجائے استفہامی ہونے کے، فجائیہ بن گیا ہے اور ''کب مجھ سے دیکھا جائے ہے'' اور ''کب وہ سنتا ہے کہانی میری'' ان دونوں مصرعوں میں استفہام سے زیادہ استعجابیہ پہلو دکھائی دیتا ہے۔غالب کے یہاں ضمیر استفہام 'کیا' کا استعمال کر کے شعر کو سوالیہ کی بجائے استہزائیہ بنانے کی مثالیں بھی مل جاتی ہیں۔جیسے:

ہم ہیں مشتاق اور وہ بیزار
یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے

نظم طباطبائی نے اس شعر کے استہزائیہ پہلو پر غور کرتے ہوئے کہا ہے:

''دوسرا مصرع جس محاورے میں مصنف نے کہا،۔۔۔محلِّ استعمال اس کا یہ ہے کہ جب کسی کے پھیکے غمزوں پر استہزا یا تشنیع یا اظہارِ نفرت مقصود ہوتا ہے، جب اس طرح کہتے ہیں اور اسی مناسبت سے مصنف نے مصرع لگایا اور معشوق پر استہزا کیا ہے۔'' (نظم طباطبائی: ''شرح دیوان اردوے غالب''، ص: ۳۴۵)

شاداں بلگرامی کے نزدیک یہاں ''استفہام سے استعجاب مقصود ہے''۔

(۵) استعجابیہ/فجائیہ:

اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ بعض مرتبہ ضمائرِ استفہامیہ جب ضمیر موصولہ کے طور پر استعمال ہوتے ہیں تو استفہام کا مادہ ان سے نکل جاتا ہے اور وہ ضمیریں فجائیہ بن جاتی ہیں۔فجائیہ یا استعجابیہ جملے کی ایسی قسم ہے جن میں استعجاب، استہزا، مسرت، حقارت، نفرت، طعن وتشنیع، حسرت، تاسف، اضطراب، زجر وتوبیخ وغیرہ انسانی جذبات کا اظہار کیا جاتا ہے۔ان جذبات کے لیے اردو میں خود اردو کی لفظیات کے علاوہ عربی، فارسی کے الفاظ بھی موجود ہیں۔غالب کے یہاں ''ہائے ہائے'' ردیف والی مکمل غزل فجائیہ ہے اور اس میں رثائی عنصر پایا جاتا ہے۔یہ ساری غزل معشوق

کا مرثیہ ہے۔اسی طرح غالب کے دیوان میں ایک قطعہ ''اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے'' بھی موجود ہے اس میں بھی اضطراری کیفیت کی غمازی ہوئی ہے۔یہ پورا قطعہ بھی فجائیہ لہجے میں کہا گیا ہے۔

فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے
ہوس کو پاسِ ناموسِ وفا کیا ؟

اس شعر میں رقیب کی ہوس کو شعلۂ خس یک نفس اور محبت کو پاسِ ناموس وفا کہا گیا ہے۔شاعر رقیب کے ساتھ طعن وتشنیع سے کام لے رہا ہے کہ تیرے دل میں ہوس ہے، محبت سے اسے کوئی سروکار نہیں۔تیری ہوس تو ایک تنکے کے جل اٹھنے کی مانند ہے کہ شعلہ اٹھا اور ختم ہو گیا مگر محبت تو شمع کی مانند رات بھر جلتی رہتی ہے۔اس ناموسِ وفا کے سامنے تیری ہوس کی بساط کیا ہے۔انھوں نے اپنے استعجابی اشعار میں زجر وملامت کا لہجہ بھی اختیار کیا ہے۔جیسے:

آئے ہے بے کسیٔ عشق پہ رونا غالب
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

ان کے یہاں حسرت وتاسف کے اظہار کے بھی الگ الگ انداز ہیں ہائے ردیف والی غزل کی مثال ہم دیکھ چکے ہیں۔اب ان کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

دل لگا کر لگ گیا ان کو بھی تنہا بیٹھنا
ہائے! اپنی بے کسی کی پائی ہم نے داد یاں

ان استعجابی اشعار میں مذاق واستہزا کا عنصر بھی پایا جاتا ہے۔مثلاً:

ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرین
ہاں، منھ سے مگر بادۂ دو شینہ کی بو آئے

ان کے یہاں حیرت واستعجاب والے اشعار میں بھی ایک چوٹ اور ناامیدی کا احساس ہوتا ہے۔مثلاً:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے ؟

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی

بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

آخری شعر میں استہزا و فکاہات کے کئی لہجے ہیں قاری اپنی صواب دید سے ان کے مطابق معنی اخذ کر سکتا ہے۔ ان کے کلام میں تحقیر و توہین آمیز اشعار بھی مل جاتے ہیں جن میں شوخی بھی ہوتی ہے اور مجبوری و تاسف کا دبیز پردہ بھی معنی کے چہرے پر پڑا رہتا ہے۔ جیسے:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم، کہ تو کیا ہے

تمھیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

تاب لائے ہی بنے گی غالبؔ

واقعہ سخت ہے اور جان عزیز

غالب نے فجائیہ جملوں کی ساخت برقرار رکھنے اور ان کے معنوی ابعاد میں تنوع پیدا کرنے کے لیے مختلف فجائیہ ساختیوں کا استعمال کیا ہے۔ ان کی 'حیف' ردیف والی غزل میں تاسف اور مجبوری کا اظہار ہوا ہے۔ بعض اشعار میں حیف، وائے، ہیہات، وا دریغا، اے دریغا، ہائے ہائے اور اللہ رے جیسے فجائی ساختیے بھی استعجابی عنصر کو بڑھانے میں استعمال ہوتے ہیں۔ جیسے:

دی سادگی سے جان، پڑوں کوہ کن کے پاؤں

ہیہات! کیوں نہ ٹوٹ گئے پیر زن کے پاؤں

حیف اس چارہ گر کپڑے کی قسمت غالب!

جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

اسد اللہ خاں تمام ہوا

اے دریغا، وہ رندِ شاہد باز

انھوں نے کہیں کہیں تکرارِ لفظی سے بھی فجائیہ لہجہ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ جیسے ہائے ہائے، کیا کیا، وغیرہ

کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں!

اک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے

وہ سبزہ زار ہائے مطرّا کہ ہے غضب!

وہ نازنیں بتانِ خود آرا کہ ہائے ہائے

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ

صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

درج بالا آخری شعر میں ''ہاے اور ہائے'' دونوں طریقے سے لکھا ہوا ملتا ہے۔ کالی داس گپتا رضا، سہا مجددی اور حسرت موہانی کے یہاں ہاے، ہمزہ (ء) سے یعنی ''ہائے'' لکھا گیا ہے اور طباطبائی نے اسے بلا ہمزہ کے نقل کیا ہے۔ ''ہائے'' بالعموم حرفِ فجائیہ کے طور پر استعمال ہوتا ہے، جبکہ ''ہاے'' صیغۂ جمع اور کثرت کے معنی میں مستعمل ہے۔ غالب نے کلکتے کے ذکر والی غزل اور غفلت شعاری والی غزل میں حرف فجائیہ کے طور پر ہمزہ والے 'ہائے' کا استعمال کیا ہے جبکہ صیغۂ جمع والی فارسی تراکیب میں انھوں نے بلا ہمزہ والے 'ہاے' کا بالالتزام استعمال کیا جیسے: ع 'تا کجا افسوس گرمی ہاے صحبت، اے خیال'، 'کب تلک پھیرے اسد لب ہاے تفتہ پر زباں'، 'وہ میوہ ہاے تازہ شیریں کہ واہ واہ خمیازہ ہاے صبح آغوشاں، سینہ کہ تھا دفینہ گہر ہاے راز کا، گرم نالہ ہاے شرر بار وغیرہ۔ نظم طباطبائی نے اپنی شرح میں مذکورہ شعر کے ذیل میں 'ہاے' بلا ہمزہ لکھا ہے اور اسے زیادتی یا صیغۂ جمع کے معنی میں لیا ہے۔ ان دونوں صورتوں میں شعر کے معنی میں تبدیلی واقع ہو سکتی ہے۔ بلا ہمزہ کے کہا جائے تو ''کاو کاوِ سخت جانی ہاے تنہائی میں کثرت کا مفہوم پیدا ہو جائے گا اور اگر 'ہائے' کو ہمزہ کے ساتھ سمجھا جائے، جیسا کہ غالب کے نسخۂ بھوپال میں درج ہے اور گپتا رضا نے اپنے مرتبہ دیوان غالب میں ایسا ہی نقل کیا ہے تو اعلانِ تاسف کی وجہ سے مصرع دو ٹکڑوں میں بٹ جائے گا اور یہاں ''ہائے'' سے مراد اظہار تاسف وغم سمجھنا پڑے گا۔ ''اللہ رے'' کہہ کر انھوں نے ایک شعر میں غضب کا استعجاب پیدا کر دیا ہے بلکہ اپنے استعجاب کے اظہار میں انھوں نے نحوی اصطلاح ''اجزائے متصل'' کے اصولوں کا خیال نہیں رکھا۔ وہ شعر یہ ہے:

اللہ رے! ذوق دشت نوردی کہ بعد مرگ

ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

اس شعر کے مصرعۂ ثانی کے اجزاے متصلہ کو تلاش کیا جائے تو اس کی ترکیب یوں بنے گی، ''میرے اندر کفن کے پاؤں خود بخود ملتے ہیں۔'' یہ جملہ کسی طرح درست نہیں ہو سکتا۔ غالب نے البتہ جملے کے اجزائے متصلہ میں فصل اس طرح قائم کر دی ہے کہ اس میں تعقید کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔ شاعر کہنا یہ چاہ رہا ہے کہ میرے پاؤں کفن کے اندر خود بخود ملنے لگے ہیں۔ یہ ذوق دشت نوردی کے باعث ہوا ہے۔ اس مصرعے میں 'میرے پاؤں' مبتدا ہے اور باقی جملہ خبر ہے۔ 'خود بخود' متعلق فعل ہے اور 'ملنے' فعل سے اس کی نسبت ہے۔ اس طرح جملے کے اجزاے متصلہ کی مقامی ترکیب میں تبدیلی کے عمل سے یہ نقص عود کر آتا ہے۔

غالب نے کبھی کبھی اپنے اشعار ہی میں استعجابیہ عنصر کی وضاحت کر دی ہے۔ جیسے:

قیامت ہے کہ سن لیلیٰ کا دشتِ قیس میں آنا
تعجب سے وہ بولا ''یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں؟''

اس شعر میں ''یوں بھی ہوتا ہے زمانے میں'' کا لہجہ خود استعجابیہ ہے پھر بھی غالب نے ضمیر متکلم کے استعجاب کو واضح کر دیا ہے۔

غالب کے استعجابیہ کلام میں اکثر استفہامیہ لہجہ عود کر آتا ہے جس سے شعر میں معنی کے امکانات کی سطح وسیع ہو جاتی ہے۔ استعجابیہ جملوں میں بالعموم حیرت و تاسف کا اظہار ہوتا ہے، کبھی تعریف و تحسین کے کلمات ادا کیے جاتے ہیں۔ استعجابیہ جملوں سے حسرت و مسرت کا اظہار بھی مقصود ہوتا ہے۔ کبھی نفرت و تکدر کے جذبات کا اظہار بھی استعجابی جملوں میں ہوتا ہے۔ غالب اگرچہ استفہامی ضمیریں فجائی ضمیروں کے طور پر استعمال کرتے ہیں مگر ان سے سوال کی شکل نہیں بنتی بلکہ متعلقہ جذبے کا شدید اظہار ہوتا ہے۔ درج ذیل چند اشعار اس نوع کے ملاحظہ ہوں:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

واعظ، نہ تم پیو، نہ کسی کو پلا سکو
کیا بات ہے تمھاری شرابِ طہور کی

دلِ ہر قطرہ، ہے سازِ ''انا البحر''
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا؟

میں جو کہتا ہوں کہ ''ہم لیں گے قیامت میں تمھیں''
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ''ہم حور نہیں''

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

شمس الرحمٰن فاروقی مرحوم نے پہلے شعر کی تشریح کرتے ہوئے غالب کے حوالے سے یہ بات کہی ہے:

''خود غالب کی شرح اس سلسلے میں ہماری رہنمائی کرتی ہے۔ پہلے مصرع کا کلیدی فقرہ ''کس کی'' ہے۔ یعنی ابھی یہ بات پایۂ ثبوت کو نہیں پہنچی کہ وہ کون سی ہستی ہے جس کی 'شوخیِ تحریر' کے خلاف نقش فریادی ہے۔۔۔ مصرعِ اولیٰ کا 'کس کی' استعجابیہ سے زیادہ استفہامیہ ہے۔ ممکن ہے کہ اگر 'کس کی شوخیِ تحریر' کا صحیح جواب مل جائے تو 'پیکرِ تصویر کی داد خواہی ہو سکے۔''

(شمس الرحمٰن فاروقی ''تفہیم غالب''، غالب انسٹی ٹیوٹ دہلی ۲۰۱۹ء ص:۲۵)

یعنی مذکورہ شعر میں غالب نے استعجابیہ لہجے میں استفہام کے عنصر کو جس خوبی سے آمیز کیا ہے، شمس الرحمٰن فاروقی نے اسے تلاشنے کے جتن کیے ہیں۔

دوسرے شعر میں 'کیا بات ہے تمھاری شراب طہور کی' والے مصرعے میں 'کیا' حرفِ سوال کا استعمال کرنے کے باوجود مصرع سوالیہ نہیں بنتا بلکہ فجائیہ بن جاتا ہے۔ تیسرے شعر میں 'ہمارا پوچھنا کیا؟'' بظاہر سوالیہ فقرہ محسوس ہوتا ہے لیکن اس میں استعجاب کی تہ میں استفہامی لہجہ کارفرما دکھائی دیتا ہے۔

'کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں' والے شعر میں ایک مکالماتی نظام کا عمل دخل ہے۔ معشوق کی لاپرواہی کی حامل طرز گفتگو یا متکبرانہ جواب کی وضاحت اس فقرے سے ہو جاتی ہے۔

شارحین نے آخری شعر میں ’سر ہونے‘ کی معنوی الجھنیں بڑھا کر شعر کے معنوی حسن کو غارت کر دیا ہے۔ سہا مجددی نے شعر کے اصل معنی کی وضاحت نہایت اختصار کے ساتھ کر دی ہے۔ اس سے بھی معنی میں ابہام پیدا ہو گیا ہے۔ دراصل شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ ’معشوق/محبوب کی درازیِ زلف کا سر کرنا، اسی طرح طول العمل ہے جس طرح آہ کی اثر پذیری کے لیے طویل العمری درکار ہوتی ہے۔ ہماری آہیں تو زمانے کی درازی کی وجہ سے بے اثر ہو گئی ہیں اور محبوب کی زلفوں کا سر کرنا بھی ان کی درازی کی وجہ سے ناممکن سا ہو گیا ہے۔ یہاں ’’کون‘‘ استفہام کے لیے استعمال ہوا ہے جس میں فجائیہ عنصر بھی کارفرما دکھائی دیتا ہے۔

(۶) استبعادیہ:

استبعاد، بُعد سے مشتق ہے۔ جس کے معنی فصل یا دوری قائم کرنا ہے۔ عمل استبعاد میں فاعل اور فعل میں حرف عطف سے فصل قائم کی جاتی ہے تا کہ ’ناممکن‘ کے معنی برآمد ہوں مثلاً ’’آگ اور نہ جلائے، چراغ جلے اور اندھیرا رہے۔ شراب پیے اور نشہ نہ ہو۔ سوکھا درخت اور ہرا رہے۔ یہ ایسے فقرے یا جملے ہیں جن میں امکانات کے منفی پہلو پر زور دیا جاتا ہے۔ ایسے فقروں میں فاعل کو ورغلانے، چھیڑنے یا ستانے کی خاطر استبعادیہ لہجہ یا وتیرہ اختیار کیا جاتا ہے۔ غالب کے خطوط میں شکایتاً بھی اس رویے کو آزمانے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ ان کے بیشتر اشعار میں بطور استہزا یا مذاق کے بھی استبعادیہ لہجے کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے:

یہ جانتا ہوں کہ تو اور پاسخِ مکتوب
مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا

یہاں پہلے مصرعے کو استفہامیہ انکاری والے لہجے میں پڑھا جائے تو خود بخود حرف عطف ’اور‘ پر اس طرح زور پڑے گا کہ معنی از خود منکشف ہو جائیں گے اور لہجے کے طنز و استہزا سے معنی کے ابعاد میں اضافہ ہوگا۔ حرف عطف ’اور‘ کے ذریعے فاعل اور فعل کے درمیان انفصال کی صورت پیدا کر کے استبعادیہ جملہ بنتا ہے۔ ایسے جملوں میں حرف عطف کی اپنی عملی حیثیت ضائع ہو جاتی

ہے۔ اردو قواعد میں ’اور‘ جوڑنے اور ملانے کا کام کرتا ہے، مثلاً ’اور‘ کے ذریعے دو لفظوں کو یا دو جملوں کو ملایا جاتا ہے مگر استبعادی جملے میں ’اور‘ کے ذریعے فاعل اور فعل میں فصل قائم کی جاتی ہے۔ درج بالا مصرعِ اولیٰ سے ’اور‘ حذف کر لیا جائے تو اس کی نثر ہو گی ’میں جانتا ہوں تو خط کا جواب دے گا‘ لیکن حرف عطف ’اور‘ بڑھانے کے بعد مصرعے کے معنی بدل جائیں گے۔ اب مصرعے کی نثر ہو گی ’میں جانتا ہوں کہ تو اور خط کا جواب دے گا ممکن نہیں۔ یعنی یہاں اور کی وجہ سے عمل اور عامل میں بعد قائم ہو گیا ہے۔ اسی بُعد کی نشاندہی استبعادی جملوں میں کی جاتی ہے۔ غالب کا یہ شعر بھی وہی تیور رکھتا ہے:

میں اور بزم مے سے یوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی کو کیا ہوا تھا

اس شعر کی شرح میں سہا مجددی اور نظم طباطبائی دونوں میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ نظم کہتے ہیں:

’’یعنی تعجب کا مقام ہے کہ مجھے اور شراب نہ ملے۔ میں نے خود نہیں مانگی تھی تو ساقی نے پلا دی ہوتی۔‘‘

اور سہا کہتے ہیں:

’’یعنی یہ قسمت کی بات ہے کہ بزمِ مے سے میں محروم واپس آ جاؤں۔ میں تائب سہی۔ ساقی کو تو اصرار سے پلا دینی چاہیے تھی۔

غالب کے اس شعر میں مستبعدانہ لہجہ ذرا دھیما ہے اور شاعر کی لاچاری کی غمازی کرتا ہے۔ شاعر شراب پینے سے توبہ کر لیتا ہے اس لیے بغیر پیے خشک لب اور پیاسا حلق مے خانے سے لوٹنے کا اسے قلق و افسوس ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ بزمِ مے میں تو میں بلانوش مشہور ہوں پھر یہ کیوں کر ممکن ہوا کہ بھری محفل میں میں شراب کے ایک گھونٹ سے اپنا حلق تر نہ کر سکا۔ اگر میں نے توبہ کر لی تھی تو کم از کم ساقی نے تو کسی بہانے میرے حلق میں شراب انڈیل دی ہوتی۔ تا کہ میری توبہ نہ ٹوٹتی اور شراب سے میرا حلق بھی تر ہو جاتا۔ اس شعر میں ناممکن حالت اور استعجابی کیفیت دونوں کے اظہار نے مستبعدانہ لہجے کو کمزور کر دیا ہے۔

ہم پکاریں اور کھلے، یوں کون جائے
یار کا دروازہ پاویں گر کھلا

اس شعر میں حرف عطف 'اور' دو افعال (پکارنا اور کھلنا) کو جوڑنے کے لیے استعمال ہوا ہے۔اس کے بعد 'کون جائے' سوالیہ عمل کی نشان دہی کرتا ہے۔دوسرے مصرعے میں پھر دروازہ کھلا رہنے کی بات کہی گئی ہے۔ان سارے افعال کا مقصود یہ ہوا کہ ہمارے پکارنے پر اگر دروازہ کھلتا ہے تو ہم نہیں جائیں گے اور اگر یوں دروازہ کھلا رہتا ہے تو بھی ہم نہیں جانے والے۔دراصل اس شعر میں شاعر کی غیرت اور خودداری بیان کی گئی ہے۔غالب کی سوانح میں غیرت کی پاس داری کے واقعات مل جاتے ہیں۔سرکاری ملازمت سے انکار کا واقعہ بیان کرتے ہوئے حالی کہتے ہیں کہ سرکاری ملازمت غالب نے اس لیے منظور نہ کی کہ سرکاری افسران کا استقبال کرنے کے لیے اپنے آفس سے باہر نہیں آیا۔اس پس منظر میں درج بالا شعر کی تفہیم آسان ہوجاتی ہے کہ جب تک یار ہمیں لینے دروازے تک نہیں آتا، ہم اس کے دروازے میں قدم نہیں رکھیں گے۔غالب کی غیرت اس شعر سے عیاں ہوتی ہے۔محولۂ بالا شعر میں بیانیہ جملہ اور اس کا استفہام انکاری لہجہ دونوں ایسے مدغم ہوئے ہیں کہ اس کا استبعادی سرو کمزور پڑ گیا ہے۔البتہ ان کے درج ذیل اشعار میں استبعادی عنصر غالب نظر آتا ہے:

وہ نہیں ہم کہ چلے جائیں حرم کو، اے شیخ
ساتھ حجاج کے اکثر کئی منزل آئے
میں اور حظِ وصل ! خدا ساز بات ہے
جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں
ہے ہے خدا نخواستہ وہ، اور دشمنی !
اے شوقِ منفعل ! یہ تجھے کیا خیال ہے

پہلے شعر میں اگرچہ حرف عطف 'اور' فاعل اور فعل کے درمیان انفصال قائم کرنے کے لیے استعمال نہیں ہوا لیکن مصرع اولیٰ میں شاعر کا تیور بتا رہا ہے کہ "ہم اور حرم کو چلے جائیں، یہ ممکن نہیں

ہے۔"اس طرح یہاں شعر میں استبعاد کا پہلو نکل آتا ہے۔دوسرے شعر میں شاعر نے استبعاد میں شدت پیدا کرنے اور نعمت غیر مترقبہ کے حصول پر استعجاب کا اظہار کرنے کے لیے نحوی قاعدے سے تجاوز برت کر "حاصل ہونا" اس فعلی ترکیب کو حذف کر دیا ہے۔عموماً جملے میں اسی خیال کو اس طرح بیان کیا جاتا ہے جیسے: مجھ کو اور حظ وصل حاصل ہو؟ لیکن شاعر نے اس مصرعے میں فعل حذف کر دیا ہے۔بعض اوقات مبالغے کے اظہار میں بھی فعل کو حذف کرنے کی مثالیں ان کے کلام میں مل جاتی ہیں۔تیسرے شعر میں 'شوق' کو منفعل ہونے سے شاعر نے متنبہ کیا ہے۔استبعاد کا یہ بھی ایک پہلو ہے۔غالب کے کلام کی یہ چند مثالیں ہیں جو ان کے اشعار کے استبعادیہ لہجے کی غمازی کرتی ہیں۔

(۷) دشنام آمیزی:

دشنام طرازی اگرچہ غالب کا شیوہ نہیں رہا لیکن گالیوں کے نفسیاتی پہلو سے وہ بخوبی واقف تھے۔انھوں نے دشمنوں کی گالیوں کا جواب گالیوں سے نہیں شوخی و ظرافت سے دیا۔ایک بار مولوی امین الدین کی کتاب "قاطع قاطع" کا جواب مرزا نے نہیں دیا اور اس سے صرفِ نظر اختیار کر لیا۔یہ کتاب نہایت واہیات تھی اور فواحش و ناشائستگی کا پلندہ تھی۔کسی نے غالب سے دریافت کر لیا کہ حضرت! آپ نے اس کا جواب نہیں دیا تو مرزا کہنے لگے "اگر کوئی گدھا تمھارے لات مارے تو کیا تم بھی اس کے لات مارو گے"۔اپنی اسی قوت برداشت اور صالح اخلاق کے باوجود ایک بار غالب نے قاطع برہان کے خلاف لکھی گئی دشنام و فحش کلام سے بھری کتاب کے مؤلف پر ازالۂ حیثیت عرفی کی نالش دائر کر دی لیکن جو گواہ عدالت میں بلائے گئے تھے انھوں نے ان گالیوں کے معنی سرے سے بدل دیے۔اس لیے مرزا نے راضی نامہ عدالت میں داخل کر کے نالش واپس لے لی۔گالیوں کی نسبت سے مرزا کی قوت برداشت کا ایک واقعہ حالی نے "یادگارِ غالب" میں نقل کیا ہے:

"ایک روز جب مرزا صاحب کھانا کھا رہے تھے، چٹھی رساں نے ایک لفافہ لا کر

دیا۔ لفافے کی بے ربطی اور کاتب کے نام کی اجنبیت سے ان کو یقین ہو گیا کہ یہ
کسی مخالف کا ویسا ہی گمنام خط ہے جیسے پہلے بھی آ چکے ہیں۔ لفافہ مجھ کو دیا کہ اس کو
کھول کر پڑھو میں خود دیکھتا ہوں تو فی الحقیقت سارا خط فحش و دشنام سے بھرا ہوا
تھا۔ پوچھا کس کا خط ہے؟ اور کیا لکھا ہے؟ مجھے اس کے اظہار میں تامل ہوا۔ فوراً
میرے ہاتھ سے لفافہ چھین کر فرمایا کہ شاید آپ کے کسی شاگرد معنوی کا لکھا ہوا ہے۔
پھر اول سے آخر تک خود پڑھا اس میں ایک جگہ ماں کی گالی بھی لکھی تھی۔ مسکرا کر
کہنے لگے، اس اُلّو کو گالی دینی بھی نہیں آتی۔ بڈھے یا ادھیڑ آدمی کو بیٹی کی گالی دیتے
ہیں تا کہ اس کو غیرت آئے۔ جوان کو جورو کی گالی دیتے ہیں کیونکہ اس کو جورو سے
زیادہ تعلق ہوتا ہے۔ بچے کو ماں کی گالی دیتے ہیں کہ وہ ماں کے برابر کسی سے مانوس
نہیں ہوتا۔ یہ قرمساق، جو بہتر برس کے بڈھے کو ماں کی گالی دیتا ہے اس سے زیادہ
کون بے وقوف ہوگا۔

(''مولانا الطاف حسین حالی ، ''یادگارِ غالب'' ص:۵۱)

اس واقعے میں خود غالب نے اپنے مخالف کو ''قرمساق'' کہا ہے جو عرف عام میں بھڑوا یا دیّوث
کہلاتا ہے۔ اپنے خطوط میں انھوں نے قتیل کو نہ صرف یہ کہ کھتری بچہ کہا بلکہ انھیں اُلّو کا پٹھا بھی کہہ
دیا اور عبدالواسع ہانسوی کو گھاس الّو۔ اپنے مخالفین کو وہ 'خرانِ نامشخص' کہتے تھے۔ ان کے سب
وشتم کی انتہا کی ایک مثال ''حیض کالتہ'' بھی ہے جس کے نام ہی سے کراہت اور غلاظت ٹپکتی ہے
جہاں تک ان کی شاعری کا تعلق ہے تو کیا فارسی کیا اردو، انھوں نے کسی بھی شعر کو دشنام یا گالی گلوچ
سے آلودہ نہیں کیا۔ ہاں! طعن تشنیع، تعریض وخشونت اور غم وغصے کے اظہار کے لیے اشعار کو وسیلہ
بنایا تھا۔ ان کی فارسی شاعری میں اس کی کئی مثالیں مل جاتی ہیں مثلاً! ایسے حالات میں جب
معاندین کی طوفان بدتمیزی سے خود مرزا پریشان تھے، حالی نے ان کے سامنے دفترِ نصائح اور
مواعظ کھول دیے تھے۔ اس سے دل برداشتہ ہو کر انھوں نے ایک غزل لکھ کر حالی کو بھیجی جس میں
طعن تشنیع اور تعریض وخشونت کے حامل اشعار تھے۔ غالب عزت نفس کی خاطر چراغ پا بھی

ہو جاتے، ایسی صورت میں بجائے حجت و بحث کے وہ محفل سے اٹھ کر چلے جاتے، چاہے پھر وہ
دربار شاہی کی محفل ہو یا کسی انگریز حکمراں کی کچہری۔ ادبی محفلوں میں زبان و غصے پر قابو ان کی
فطرت سلیم کا تقاضا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری میں سب وشتم اور دشنام کہیں نہیں ملتے ہاں!
غیرت کو للکارنے والے الفاظ ضرور مل جاتے ہیں۔ جیسے:

کعبہ کس منہ سے جاؤ گے غالب
شرم تم کو مگر نہیں آتی

شعر کے پہلے مصرعے میں غیرت کو للکارنے کے لیے استفہامیہ لہجہ اختیار کیا گیا ہے کہ وہاں کس منھ
سے جاؤ گے؟ ذرا سی لاج حیا ہے؟ اس سخت کلامی کا انطباق شاعر خود اپنی ذات پر کر رہا ہے۔ ایسے
سخت وتند جملے ان کی شاعری میں عاشقانہ چھیڑ چھاڑ کے موقعوں پر بھی استعمال ہوئے ہیں لیکن ان
میں گالی گلوچ کا عنصر مطلق نہیں۔ مثلاً انھوں نے اپنے معشوق کی بے وفائی، تغافل اور معاندانہ
رویے کے لیے 'بے وفا، ستم راں، ظالم، ستم ایجاد، ستم کوش وغیرہ سخت الفاظ کا استعمال کیا ہے جو گالی
تو نہیں طعن وتعریض ہے۔ جیسے:

میں نے چاہا تھا کہ اندوہ وفا سے چھوٹوں
وہ ستم گر مرے مرنے پہ بھی راضی نہ ہوا
سن ! اے غارت گر جنسِ وفا سن
شکستِ شیشۂ دل کی صدا کیا
لکھ دیا شاہدوں کو عاشق کش
لکھ دیا عاشقوں کو دشمنِ کام

البتہ انھوں نے اپنے رقیب اور ناصح کے لیے کچھ سخت الفاظ ضرور استعمال کیے ہیں جیسے رقیب
روسیاہ اور ناصح بے صرفہ گو۔ غالب کہتے ہیں:

پنبۂ مینائے مے رکھ لو تم اپنے کان میں
مے پرستاں، ناصح بے صرفہ گو بیہودہ ہے

تو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہوا تھا
اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

شاعری میں دشنام طرازی کے معاملے میں اتنے محتاط رہنے والے غالب کو البتہ معشوق کے شیریں لب کی گالیاں سن کر مزا آتا ہے:

کتنے شیریں ہیں تیرے لب! کہ رقیب
گالیاں کھا کے بے مزا نہ ہوا

رقیب روسیاہ اور رفیق خوب رو سے چھیڑ چھاڑ کے یہ معاملات شاید غالب کی زندگی کے معمولات میں داخل تھے۔ ان کے خطوط اور ان کی زندگی کے حالات کے مطالعے سے اس کی تصدیق ہو سکتی ہے۔ بیوی کو ازراہِ مذاق بلا کہنا، اپنے حاسدین کو دوٹوک سنانا، اپنے دشمنوں کو کھری کھوٹی سنانا حتیٰ کہ کم تر ادبا، شعرا جو بہ زعم خود اپنے کو برتر سمجھتے ہیں، غالب نے ان پر بھی طنز کا نشانہ سادھا ہے۔ مثلاً:

ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالبؔ کی آبرو کیا ہے

اس شعر میں لفظ 'اتراتا' کے دشنامی کے انداز کو سمجھنے کے لیے ذوق اور غالب کی نوک جھونک والے واقعے کو سمجھنا ہوگا۔ بہر حال! کلام غالب میں اس قسم کے اشعار میں شوخی بھی ہے اور غم و غصے کی بجلیاں بھی ہیں، ان سے اِبا ممکن نہیں۔

(۸) خوشامدانہ:

'الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا'، ان کی گلی میں جائے کیوں اور 'ہمارے بلانے پر اگر در کھلتا ہے یا دروازہ یوں ہی کھلا رہتا ہے تو ایسی جگہ جانے کے لیے غالب کی غیرت گوارا نہیں کرتی۔ ان کی خودداری اور خودی کا یہ عالم ہے بندگی میں بھلا نہ ہونے پر وہ شکایتاً سوال کر بیٹھتے ہیں کہ کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟ اس طرح غالب کے یہ تیور ان کے کلام میں بار ہا دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کا یہ انداز ایک طرف ان کے استغنا اور انا پسندی کا مظہر ہے تو دوسری جانب ان کے تغضب اور

لا ابالی پن کو بھی نمایاں کرتا ہے:

در خورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے

دکھاؤں گا تماشا دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سروِ چراغاں کا

لیکن ان کی زندگی میں بعض مواقع ایسے بھی آئے ہیں کہ انھیں اپنی خودداری اور استغنا کا چوغہ اتارنے کے لیے مجبور ہونا پڑا اور بادلِ ناخواستہ خوشامدانہ روش اپنانا پڑی۔ ان کے قصائد چاہے وہ سلاطین اور نوابوں کی شان میں ہوں یا انگریز افسران کے حق میں، تنگ دستی اور غربت و عسرت نے انھیں خوشامدانہ اور ملتجیانہ لہجہ اختیار کرنے پر مجبور کیا ہے۔ 'دستنبو' کے بعض خطوط کے متعلق کہا جاتا ہے کہ ان میں انگریز حکمرانوں کی پالیسی پر سخت گرفت کی گئی تھی مگر غدر کے بعد جیسے ہی انگریز مظالم کا سلسلہ دراز ہوا تو غالب نے ان خطوط کے متن میں ترمیم کر دی تھی تا کہ پینشن کا مسئلہ حل ہونے میں رکاوٹ پیدا نہ ہو جائے۔ یہاں ان کی خوشامد پرستی ان کی انانیت پر حاوی ہو جاتی ہے۔ البتہ قصائد کے علاوہ ان کی شاعری میں حسرت ناکی، محرومیِ قلب و نظر، منت کشی جیسی کیفیات اور جذبات و احساسات کے حامل اشعار میں خوشامدانہ لہجے کی مثالیں بہت کم نظر آتی ہیں ہاں! جو مثالیں ہم تلاش کر سکتے ہیں ان میں غالب کی نحویاتی سطح کو ناپنا نہایت مشکل امر ہے:

لے تو لوں سوتے میں اس کے پانو کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کافر بدگماں ہو جائے گا

پاؤں کا بوسہ لینا انتہائی گھٹیا خوشامدانہ فعل ہے۔ غالب نے البتہ اس عمل سے اپنی جھوٹی برأت کا اظہار کرنے کے لیے حرف عطف استدرا کی 'مگر' کا استعمال اس خوبی سے کیا ہے کہ حرف علت کے بغیر ''حسنِ علت'' نمایاں ہو گیا ہے (دراصل غالب میں رند ہو کر بھی جرأت رندانہ نہیں تھی) ''حسنِ

تعلیل'' کا یہ عمدہ نمونہ غالب کی شعریات کی نحوی ساختوں کی غمازی کرتا ہے۔ ان کے خوشامدانہ وتیرے کا یہ انداز بھی دیکھیے:

سب کے دل میں ہے جگہ تیری جو تو راضی ہوا
مجھ پہ گویا اک زمانہ مہرباں ہو جائے گا

علت کے بہانے حسنِ طلب کا یہ انداز شعر میں جملے کی ساخت کی پیچیدگی کو ہموار کر دیتا ہے۔ شاعر کا یہ فرمانا کہ سارا عالم تیرا پرستار ہے۔ تو اگر مجھ سے محبت کر لے تو تیرے رضا جو میری رضا جوئی کرنے لگ جائیں گے۔ اس شعر میں حسن طلب کے انداز میں شاعر کا خوشامدانہ لہجہ کچھ دھیما نظر آتا ہے کیوں کہ اس شعر کے مصرع اولی میں 'راضی ہوا' کی ترکیب اگر چہ ماضی مطلق کی نشان دہی کرتی ہے مگر حرف عطف شرطیہ ''جو'' کی وجہ سے یہاں اس ترکیب کے معنی ''اگر تو راضی ہو جائے'' ہو جاتے ہیں یعنی حرف شرط کے تحت استقبالِ شرطیہ۔ ایسی صورت میں غالب کے اس خوشامدانہ انداز میں مشروطیت کی جو احتمالی صورت نظر آتی ہے وہ ان کے خوشامدی روّیے کو بڑی حد تک سرد کر دیتا ہے۔

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

غالب کے اس شعر میں منت وسماجت ہے، خوشامد ہے یاس ومحرومی کا رونا ہے اور شکایت بھی ہے۔ یاس وحرماں نصیبی سے مضمحل غالب اپنی ناامیدی سے نہایت دل گرفتگی کے عالم میں شکایت کر رہے ہیں کہ تو نے مجھے اتنا کمزور کر دیا ہے کہ مجھ میں سنبھلنے کی سکت باقی نہیں اور میری ناتوانی کا یہ عالم ہے کہ دامن یار تو بہت دور کی بات ہے، یار کے دامن کا خیال بھی مجھ سے چھوٹتا جا رہا ہے۔ کاش کہ تو مجھ پر کرم فرما ہوتی۔ یہاں خوشامد کا ایک ہلکا تموج شکایتی لہجے کی تہ میں مچلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

زکوٰۃِ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

یہاں غالب کی خوشامد اور حسنِ طلب دونوں باہم ملے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ شاعر نے کئی صنعتیں (تشبیہ، استعارہ، رعایت لفظی وغیرہ) اس شعر میں یکجا کر دی ہیں۔ شاعر اپنے معشوق سے کہہ رہا ہے، ''اے نگہ کو جلوہ دکھانے والے (جلوۂ بینش) معشوق، تو اپنے نورِ حسن و جمال کی زکات فیضانِ آفتاب کی مانند میرے کاسۂ دل میں ڈال دے تو یہ کاسہ چراغ خانۂ درویش بن کر سارے گھر کو روشن کر دے گا۔ مطلب یہ ہے کہ اے پیکرِ نور معشوق! اپنے حسن کا جلوہ دکھا کر میرے ظلمت کدۂ دل کو منور کر دے۔ خوشامد کو مؤثر بنانے کی خاطر غالب نے تعریف وتوصیف کا جو وتیرہ اختیار کیا ہے وہ درباری قصائد کا انداز ہے۔ نحوی اعتبار سے اگر اس شعر پر غور کیا جائے تو معنی کی کئی تہیں نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اولاً شاعر زکوٰۃ حسنِ معشوق اور پرتوِ آفتاب میں نسبت قائم کرتا ہے یعنی آفتاب جس طرح پر نور ہے، معشوق کے حسن میں بھی ویسی ہی نورانیت ہے۔ دوم آفتاب اپنی روشنی (نور) جس طرح بے دریغ لٹاتا ہے اور سارے عالم کو روشن کر دیتا ہے، یہی توقع شاعر اپنے محبوب سے رکھتا ہے کہ وہ بھی اپنے حسن کے جلوے سے ظلمت کدۂ دل منور کر دے۔ سوم یہ کہ اگر چراغِ خانۂ درویش (یعنی) کاسۂ درویشاں کو مہر سے تشبیہہ دی گئی ہے تو صنعت کے اعتبار سے 'کاسہ' مشبہ اور 'مہر' مشبہ بہ کہلائے گا۔ اس طرح نحوی طریقے کے مطابق اس شعر میں جملے کی تین تہیں کھل جاتی ہیں۔

غالب کی غزلیات میں اپنے احتیاجات کا اظہار کرنے کے لیے انھوں نے معشوق کے آگے جو خوشامدانہ انداز اپنایا ہے، ان میں بعض جگہ بے بسی کے ساتھ طنز کا بھی شبہ ہوتا ہے اور بعض جگہ ان کے لہجے میں تمسخر بھی پایا جاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ اپنی انا اور خودداری کا برابر خیال رکھتے ہیں لیکن قصائد میں جب غالب اپنے ممدوح کی تعریف کرتے ہیں یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے ممدوح کے آگے بچھے جا رہے ہیں:

کیا کم ہے یہ شرف کہ ظفر کا غلام ہوں
مانا کہ جاہ و منصب و ثروت نہیں مجھے
استادِ شہ سے ہو مجھے پرخاش کا خیال

یہ تاب یہ مجال یہ طاقت نہیں مجھے

بارہ اشعار کے اس قطعے میں غالب نے خوشامد/استعطاف کے مختلف وتیرے اپنائے ہیں اور اپنے قول وعمل میں صادق ہونے کی گواہی دی ہے لیکن سچ تو یہ ہے کہ ذوق کے ساتھ رکھی جانے والی پرخاش کو انھوں نے سرے سے خارج کر دیا۔ حالانکہ غالب نے شاہ کے ساتھ ذوق کی مصاحبت پر فقرے بھی کسے ہیں اور یہ فقرہ بازی غالب کی سوانح کا جزو بن بن گئی ہے۔ یہ مصرع ''بنا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا'' اس پر دال ہے، جو ذوق پر پھبتی کسنے کے لیے غالب نے کہا تھا۔ ان تمام وجوہ کے باوجود اس قطعۂ اعتذار میں استعطاف اور خوشامد کے مضامین مسلسل ومربوط طریقے سے قلم بند ہوئے ہیں۔ غزل میں شاید یک موضوعی مضامین کا مسلسل نباہ ممکن نہیں لیکن غالب نے اس قطعے کے علاوہ دیگر سولہ قطعات میں خوشامد اور استعطاف کے لیے مدح و تشبیب، فخر ومباہات، شکر وشکایت، تعریف وتوصیف، محبت ومؤدت جیسی جبلتیں جو انسانی طبائع اور سرشت میں داخل ہیں، اپنے اشعار میں اس خوب صورتی کے ساتھ باندھی ہیں کہ نثار کے لیے ممکن نہیں۔ طباطبائی نے اس ضمن میں عربی شاعر بحتری کا ایک شعر نقل کیا ہے، جس کا مفہوم ہے: '' اے ممدوح! آپ کی بلیغ تحریریں ایسے معنی پر مشتمل ہیں کہ اگر وہ کھل کر قالبِ اشعار میں آجائیں تو جروّل اور لبید کی شاعری کو حقیر اور عیب دار بنا دیں۔'' (شرح طباطبائی، ص ۵۵۴)

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ عرب میں شعر کو نثر پر فضیلت حاصل تھی۔ غالب نے، جہاں تک ان کی غزلیہ شاعری کا تعلق ہے، خوشامدانہ انداز کے ساتھ بعض مواقع پر جور وجبر کا لہجہ بھی اختیار کیا ہے:

ہم سے کھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

یہاں شعر میں تعذیر کے پہلو میں بھی ''ورنہ'' کہہ کر جرأت کا اظہار کیا جا رہا ہے جو خوشامد کے عین متضاد ہے۔ لیکن جب غالب شاہ کے آگے خوشامد کرتے ہیں تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ حمیت کو انھوں نے بالائے طاق رکھ دیا ہے۔ وہ جاہ ومنصب اور ثروت وعزت کے بغیر ہی بہادر شاہ ظفر کی غلامی پر نازاں دکھائی دیتے ہیں۔ غلامی کو شرف سمجھنے میں غالب کی یہ بے اعتدالی اور خوشامدانہ

رویہ ان کی بے بسی اور بے کسی کی روداد بہم پہنچاتے ہیں۔ غالب کے ان قطعات کو بغور پڑھا جائے تو پتا چلتا ہے کہ انھوں نے اپنے استعطافی/خوشامدانہ لہجے کو اپنی بے کسی اور خستہ حالی کی وجہ سے نہایت پست کر دیا ہے اور اس خوشامدانہ لہجے کو نحوی تراکیب کے ذریعہ مؤثر بنانے کے جتن کیے ہیں۔ جیسے:

تو آب سے گر سلب کرے طاقتِ سیلاں
تو آگ سے گر دفع کرے تابِ شرارت
ڈھونڈے نہ ملے موجۂ دریا میں روانی
باقی نہ رہے آتشِ سوزاں میں حرارت

نحوی اعتبار سے ان اشعار کا بالترتیب مفہوم ہوگا '' تو اگر پانی کے بہنے کی طاقت سلب کر لے تو دریا کی موجوں کی روانی ختم ہو جائے اور اگر تو آگ سے جلانے کی طاقت زائل کر دے تو آگ میں سوزش باقی نہ رہے۔ یعنی اس قطعے میں پہلے مصرعے کا تعلق تیسرے مصرعے سے اور دوسرے مصرعے کا تعلق چوتھے مصرعے سے ہے۔ شاعر نے ان میں فصل قائم کر کے اور قافیہ نبھانے کے لیے نحوی ترکیب الٹ کر اشعار کے مدحیہ عنصر میں اضافہ کر دیا۔ اس لف ونشر کی صنعت کا جواب نہیں!

تم نے مجھ کو جو آبرو بخشی
ہوئی میری وہ گرمیِ بازار
کہ ہوا مجھ سا ذرۂ ناچیز
روشناسِ ثوابت و سیّار

اس قطعے کے دوسرے شعر میں شاعر نے 'روشناس' کی ترکیب کو جو بالعموم اسمِ فاعل کے طور پر استعمال کی جاتی ہے، (جیسے خداشناس، فرض شناس، قیافہ شناس وغیرہ) نحوی اصول کے ذریعہ اسم مفعول بنا دیا ہے۔ جس کی وجہ سے '' ثوابت وسیاروں سے میں ذرۂ ناچیز واقف ہو گیا'' کی بجائے '' ثوابت وسیارے مجھ سے واقف ہو گئے۔'' یہ مفہوم مذکورہ مصرعے سے برآمد ہوتا ہے یعنی نحوی

اعتبار سے غالب نے یہاں طورِ معروف کی بجائے طورِ مجہول کا استعمال کیا ہے جس سے جملے کا خوشامدانہ پہلو زیادہ مؤثر بن گیا ہے۔ اس صورت میں شعر کا مفہوم طورِ معروف میں ہوگا ''تم نے مجھے جو آبرو بخشی ہے اس کی وجہ سے میں ذرۂ ناچیز ثوابت اور سیاروں کو پہچاننے لگا ہوں لیکن غالب نے نحو کا سہارا لے کر اسے طورِ مجہول میں پیش کر دیا ہے اور اب شعر کے معنی ہوں گے، ''تم نے مجھے جو آبرو بخشی ہے اس کی وجہ سے ثوابت و سیارے مجھے پہچاننے لگے ہیں۔

(۹) تعارفی:

حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں ایک جگہ لکھا ہے کہ:

''اگرچہ مرزا کی تمام لائف میں کوئی بڑا کام ان کی شاعری اور انشا پردازی (خطوط نگاری) کے سوا نظر نہیں آتا۔ مگر صرف اسی ایک کام نے ان کی لائف کو دارالخلافہ (دہلی) کے اخیر دور کا ایک مہتم بالشان واقعہ بنا دیا تھا اور میرا خیال ہے کہ اس ملک (ہندوستان) میں مرزا پر فارسی نظم و نثر کا خاتمہ ہو گیا اور اردو نظم و نثر پر بھی ان کا کم احسان نہیں ہے۔'' (حالی: دیباچہ یادگارِ غالب)

مرزا اپنے اس ادبی مقام سے بخوبی واقف تھے لیکن اپنی ناقدردانی کے وہ ہمیشہ شاکی رہتے اور دوستوں کے درمیان اس کا اظہار بھی کرتے تھے۔ انھوں نے اپنی ذات کو درباروں میں منوانے کی بھی کوشش کی اور اپنا تعارف بذاتِ خود پیش کرنے کی جسارت کی۔ چنانچہ ''مہرِ نیم روز'' کے دیباچے میں وہ بہادر شاہ ظفر کو مخاطب کر کے لکھتے ہیں، شاہ جہاں کے عہد میں کلیم شاعر سیم وزر میں تولا گیا تھا، مگر میں اس قدر چاہتا ہوں کہ اور کچھ نہیں تو میرا کلام ایک بار کلیم کے کلام کے ساتھ تول لیا جائے۔ ایک بار عید کی مبارک باد دینے کے لیے غالب نے ایک قصیدہ بہادر شاہ ظفر کی نذر کیا تو بادشاہ نے قصیدہ سن کر بس اتنا کہا کہ ''غالب تم پڑھتے خوب ہو''۔ ناقدری کے اس احساس اور شکستگی سے اُبھرنے کی خاطر انھوں اپنے ایک قصیدے میں بادشاہ کو صاف صاف سنا دیا کہ۔

آج مجھ سا نہیں زمانے میں
شاعرِ نغز گو و خوش گفتار

نحویاتِ غالب

اور ''مہرِ نیم روز'' میں یہ شکایت بھی درج کر دی کہ 'میں نے اپنے کمال شاعری کو محض اپنے قدر ناشناسوں کی مدح سرائی میں صرف کر دیا' اپنی ناقدری کے ردِعمل میں انھوں نے نہایت پُرزور طریقے سے اپنا تعارف پیش کیا اور اپنی شاعری کو یہ کہہ کر متعارف کیا کہ:

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری
کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے
ادائے خاص سے غالب ہوا ہے نکتہ سرا
صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لیے
گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

بادی النظر میں ان اشعار سے تعلّی اور خودستائی کا شبہ ہو سکتا ہے۔ لیکن غالب کی شخصیت اور ان کے حالاتِ زندگی نیز اپنے معاصرین کے درمیان ان کی شاعری کی بلندی کا عمیق جائزہ لیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ وہ اس خودستائی کے بجا طور پر حق دار تھے۔

غالب کے یہاں اپنے آپ کو متعارف کروانے کی مذکورہ سطح نہایت بلند ہے۔ اسی کی زیریں سطح پر وہ اپنے تعارف کے انداز کو شکایتی لہجے میں تبدیل کر دیتے ہیں۔

اور پھر بھی نہایت جرأت کے ساتھ کہتے ہیں:

پُر ہوں میں شکوے سے یوں راگ سے جیسے باجا
اک ذرا چھیڑیے پھر دیکھیے کیا ہوتا ہے

یہاں ایک زبردست چیلنج کی کیفیت غالب پر طاری دکھائی دیتی ہے۔ ان کا استفہامیہ لہجہ ہی دنیا کے سامنے اپنی خودستائی کا اظہار کر رہا ہے۔ ان کی خودستائی کا یہ انداز بھی ملاحظہ ہو:

ما نبودیم بدیں مرتبہ راضی غالب
شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فنِ ما

مگر جب مایوسی بڑھ گئی اور دنیا کی بے حسی کے سبب ان کی قدردانی میں کوئی اضافہ نہیں ہوا تو اپنے

آپ کو متعارف کروانے والا ان کا لہجہ اگرچہ پست محسوس ہوتا ہے مگر اس میں ناز و غرور کا جذبہ کارفرما دکھائی دینے لگا:

ہم کہاں کے دانا تھے کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالبؔ دشمن آسماں اپنا

ہمارے شعر ہیں اب صرف دل لگی کے اسدؔ
کھلا کہ فائدہ عرضِ ہنر میں خاک نہیں

کہوں کیا خوبیِ اوضاعِ ابنائے زماں غالبؔ
بدی کی اس نے جس سے ہم نے کی تھی بارہا نیکی

ہوں ظہوری کے مقابل میں خفائی غالبؔ
میرے دعوے پہ یہ حجت ہے کہ مشہور نہیں

یہ اور اس قسم کے کئی اشعار دیوان میں مل جائیں گے جن میں انھوں نے اپنا تعارف پیش کیا ہے۔ ان میں لہجے کے اختلاف سے معنی میں تبدیلی واقع ہو جانے کے امکانات پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ ایسے اشعار میں شاعر نے اعتراف ذات کی برملا تشہیر کے لیے نحوی تبادل سے بھی کام لیا ہے مثلاً پہلے شعر میں استفہام انکاری کا سہارا لے کر غالب نے اپنی دانائی کا اعتراف کیا ہے۔ اس شعر میں چھپے طنز کی دھار نہایت تیز ہے۔ دوسرا شعر بیانیہ ہے۔ اس میں اپنے اشعار کی ناقدری کرنے والوں کے ذہنی دیوالیہ پن پر افسوس کیا گیا ہے۔ تیسرے شعر میں شکایتی انداز میں غالب نے اپنے حسنِ اخلاق کے عوض ملے ابنائے زماں کے غلط اطوار بیان کیے ہیں۔ چوتھا شعر غالب کے دکھوں کا برملا اظہار ہے اور اپنی شاعری کا لوہا منوانے کی اچھی مثال ہے۔ ظہوری (م۔ ۱۶۱۵ء) بیجاپور کے بادشاہ ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو (م۔ ۱۶۲۷ء) کا درباری شاعر تھا۔ اپنے خطوط میں غالب نے اس کی خوب تعریف کی ہے اور اس کے اشعار کو سند مانا ہے نیز ''سہ نثر ظہوری''، جو ظہوری نے ابراہیم عادل شاہ ثانی کی کتاب ''کتابِ نورس'' کے دیباچے کے طور پر لکھی تھی، اس سے اپنی تقاریظ پر استنباط کیا ہے۔ غالب اس شعر میں کہتے ہیں کہ میں ظہوری کا ہم

پلہ ہوں، فرق اتنا ہے کہ (دربار سے نسبت ہونے کی وجہ سے) وہ مشہور ہے اور میں گمنام (مخفی) ہوں۔ غرض کہ ان چاروں اشعار میں غالب کا مطمحِ نظر اپنی ذات رہی ہے۔

کلامِ غالب میں عرفانِ ذات کے اس مسئلے کو ماہرینِ غالب نے مختلف زاویوں سے پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ کسی نے انھیں اپنی بے بسی کے احساس کی شدت پر محمول کیا ہے۔ کسی نے اسے غالب کی انانیت اور تفاخر سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ کسی نے اسی بہانے سے ان کی ذات میں نرگسیت تلاش کی ہے لیکن بنظر غائر اگر ان کی شخصیت کا مطالعہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ غالب کی شاعری نے انھیں جس مقام پر پہنچا دیا تھا، اس مقام کی قدر لوگوں نے اپنی کج فہمی کی وجہ سے نہیں کی اس لیے انھیں اپنی ذات کا تعارف بہ بانگ دہل کرانے میں کوئی عار نہیں تھا اور اس جذبے کے اظہار کے لیے انھوں نے تعارفی اشعار کا سہارا لیا:

تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشتِ خس جو گلشن میں نہیں

کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالب
تم کو بے مہریِ یارانِ وطن یاد نہیں

ان اشعار میں درباری شعرا کے درمیان غالب کی بے قدری کا احساس ہی نہیں، ایک قسم کا کرارا طنز ہے جو نفسیاتی ردعمل کے طور پر ان کے اشعار میں جھلک رہا ہے۔

(۱۰) امریہ:

مرزا غالب کے آبا و اجداد ایبک قوم کے ترک تھے اور سپہ گری ان کا پیشہ تھا۔ غالب کہتے ہیں کہ ''باپ کے متروکہ میں سے بیٹے کو تلوار کے سوا کچھ نہ ملتا تھا اور کل مال و اسباب اور گھر بار بیٹی کے حصے میں آتا تھا۔'' غرضکہ مرزا کے سلسلۂ نسب میں ہر کوئی تلوار کا دھنی تھا یا امرا و عمائد میں شمار ہوتا تھا۔ مرزا کے اجداد میں ترسم خاں سمرقند کے امیر زادے تھے اور مرزا کے دادا قوقان بیگ ان ہی کی اولاد میں تھے۔ وہ جب سمرقند سے ہندوستان آئے تو امیر نجف خاں ذوالفقار

الدولہ تیموری نے، جس کے ہاتھ میں مرکز کی باگ ڈور تھی، انھیں دلی سے سوکلومیٹر کے فاصلے پر ایک زرخیز علاقہ بطور پرگنہ بحال کیا اور سرکار سے ان کی تنخواہ مقرر کر دی۔ قوقان بیگ کے انتقال کے بعد ان کے بیٹے عبداللہ بیگ خاں پہلے لکھنؤ میں تین سو سواروں کی جمعیت کے عہدے پر فائز رہے پھر ملازمت چھوڑ کر حیدر آباد چلے گئے لیکن وہاں بھی حالات راس نہ آئے تو الور میں ملازمت اختیار کی اور ایک لڑائی میں گولی لگنے سے انتقال کر گئے۔ اس وقت عبداللہ بیگ خاں کے لڑکے مرزا اسداللہ خاں پانچ برس کے تھے۔ عبداللہ بیگ کے بھائی نصراللہ بیگ خاں لاولد تھے انھوں نے بھائی کی اولاد کی پرورش کی۔ نصراللہ بیگ کے انتقال کے بعد غالب کے برے دن شروع ہوئے۔ ان کے ورثا کو جو انگریز حکومت کی طرف سے دس ہزار روپے سالانہ خرچ ملتا تھا ،نواب احمد خاں کی ایما پر اسے کم کر کے پانچ ہزار کر دیا گیا جس میں سے غالب کو صرف ۷۵۰ روپے ملنے لگے۔ پینشن کی یہ رقم انھیں ۱۸۵۷ء تک ملتی رہی پھر انگریزوں نے اسے بند کر دیا اگر چہ تین سال کے بعد انگریزوں نے اسے بحال کر دیا مگر اس وقت تک غالب خستہ حالی اور عسرت گزینی کی تکالیف جھیلتے جھیلتے مضمحل ہو چکے تھے۔ خودداری اور عزت نفس ساہوکاروں اور امرا کے آگے ہاتھ پھیلانے میں مانع نہ ہوتے۔

امرا کی سی زندگی اور سپاہیانہ جوش رکھنے والے غالب نے جب یہ دن دیکھے تو ان حالات کا اثر ان کی نفسیات اور ان کی شاعری پر ہوا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں حاکمانہ لہجے کی بہ نسبت حکیمانہ لہجہ، امیرانہ طمطراق کی جگہ فقیرانہ رویہ اور منصور کی سی تنک ظرفی کی جگہ بے بسی والی کیفیات نے لے لی تھی۔ ان وجوہ سے ان کے کلام میں آمرانہ تحکم کی جگہ مصلحت کوشی کا اثر ونفوذ زیادہ دکھائی دیتا۔ غالب کے کلام میں درج ذیل شعر کے علاوہ کہیں بھی امریہ جملے میں تحکمانہ لہجہ دکھائی نہیں دیتا:

ہم سے کھل جاؤ بہ وقتِ مے پرستی ایک دن
ورنہ ہم چھیڑیں گے رکھ کر عذرِ مستی ایک دن

لیکن یہاں بھی حکم میں پچیلاپن کچھ زیادہ ہی ہے۔ ذیل کے اشعار میں بھی یہی عنصر دکھائی دیتا ہے:

نہ لڑ ناصح سے غالب کیا ہوا گر اس نے شدت کی
ہمارا بھی تو آخر زور چلتا ہے گریباں پر

حضرتِ ناصح گر آویں دیدہ و دل فرشِ راہ
کوئی مجھ کو یہ تو سمجھا دو کہ سمجھاویں گے کیا

ان کے یہاں بعض اشعار ایسے بھی ہیں جن میں فعل امر کو خبریہ جملے کی ساخت کمزور کر دیتی ہے:

سن! اے غارت گرِ جنسِ وفا سن!
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا؟

یہاں دوبار ''سن'' صیغۂ امر کے طور پر استعمال ہوا ہے اور مخاطب بے وفا معشوق ہے اس لیے حکم میں بجائے کرختگی اور سختی کے نرمی کا احساس ہوتا ہے۔ یہی حال ان کے یہاں امرِ انکاری والے اشعار میں بھی محسوس ہوتا ہے۔ فعل امر کو انکاری بنانے کے لیے انھوں نے 'نہ، مت' اور 'نہیں' تینوں کا استعمال کیا ہے:

نہ دے نامے کو اتنا طول غالب مختصر لکھ دے
کہ حسرت سنج ہوں عرضِ ستم ہائے جدائی کا

باغ میں مجھ کو نہ لے جا، ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

پوچھ مت وجہ سیہ مستیِ اربابِ چمن
سایۂ تاک میں ہوتی ہے ہوا موجِ شراب

نہ کہہ کسی سے کہ غالب نہیں زمانے میں
حریفِ رازِ محبت مگر در و دیوار

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

مجھ سے مت کہہ ''تو ہمیں کہتا تھا اپنی زندگی''

زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بیزار ہے

غالب کی ''کھینچ'' ردیف والی پوری غزل امریہ ہے:

نفس نہ انجمنِ آرزو سے باہر کھینچ
اگر شراب نہیں انتظارِ ساغر کھینچ

کمال گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ
برنگِ خار مرے آئنے سے جوہر کھینچ

تجھے بہانۂ راحت ہے انتظار اے دل
کیا ہے کس نے اشارہ کہ نازِ بستر کھینچ

بہ نیم غمزہ ادا کر حقِ ودیعتِ ناز
نیامِ پردۂ زخمِ جگر سے خنجر کھینچ

مرے قدح میں ہے صہبائے آتشِ پنہاں
بروئے سفرہ کبابِ دلِ سمندر کھینچ

مندرجۂ بالا مثالوں میں بیانیہ عنصر بھی موجود ہے، بعض اشعار میں خوشامدانہ لہجہ ہے تو بعض میں التجائیہ لے فزوں تر دکھائی دیتی ہے۔ ان اشعار کی نحو سے متعلق طوری تراکیب کو ان کے لہجے ہی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''کھینچ'' ردیف والی غزل کے 'ساغر کھینچ' والے شعر میں حکم سے زیادہ التماس، نصیحت اور مشورے کا عنصر غالب نظر آتا ہے۔ غالب نے اس شعر میں معنی کے کئی لطیف پہلو نکالے ہیں۔ ایک یہ کہ انسان کی آرزوؤں کا مدار اس کے سانس کھینچنے کے عمل پر استوار ہے۔ جب تک انسان کی سانسیں چلتی رہیں گی، آرزوئیں اس کا پیچھا نہ چھوڑیں گی۔ غالب نے اس فکر کو اُلٹ دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ تو آرزو کا دم بھرے جا۔ تجھے اگر شراب نہیں ملتی تو نہ سہی مگر تجھے انتظار کرنا ہوگا کہ انتظار بھی تو آرزو کی ایک صورت ہے اور آرزو ہی زندگی کی پہچان ہے۔ مردہ شخص کی کوئی آرزو نہیں ہوتی۔ غزل کے باقی تمام اشعار میں ''کھینچ'' فعل امر کے طور پر استعمال ہوا ہے اور آمر شاعر ہے۔ صرف تیسرے شعر میں شاعر سائل ہے اور دل سے مخاطب ہے کہ تجھے

نازِ بستر کھینچنے کا کس نے کہا ہے یعنی یہاں ناز کھینچنے کا حکم دینے والا شاعر کے علاوہ کوئی اور ہے۔ اس طرح پوری غزل میں سانس نہ کھینچنے، انتظار کھینچنے/کرنے، آئینے سے جوہر کھینچنے، نازِ بستر کھینچنے، خنجر کھینچنے اور دستر خوان پر سَمَندر کے دل کے کباب کھینچنے (چننے) کا حکم دیا گیا ہے لیکن ان تمام احکام میں آمریت کی سی سختی نہیں پائی جاتی۔

(۱۱) استہزائیہ:

حالی نے ''یادگارِ غالب'' میں کہا ہے کہ ان (غالب) کو بجائے حیوان ناطق کے حیوانِ ظریف کہا جائے تو بجا ہے''۔ خطوط غالب کا مطالعہ کرنے والے بخوبی جانتے ہیں کہ وہ اپنے خطوط میں طبیعت کی شوخی اُنڈیل دیتے تھے جس کی وجہ سے ان کی تحریر مکالمہ بن جاتی تھی۔ جہاں ستم ظریف زمانے کی وجہ سے وہ ہمیشہ ملول رہتے، وہیں اس تکلیف سے قدرے سکون حاصل کرنے کے لیے وہ ہنسی مذاق سے بھی کام لیتے تھے لیکن ان کی شوخیِ گفتار میں ٹھٹھا ٹھٹھول مطلق نہیں ہوتا البتہ ظرافت، حاظر جوابی ان کے حسنِ بیان کا خاصہ تھا۔ ان کی ظریفانہ گفتگو میں کسی کی دل آزاری انھیں پسند نہ تھی، شاید اسی لیے انھوں نے مشہور مصرع 'ہوا ہے شہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا' کی ضمیرِ موصولہ کو بجائے ذوق کے اپنی ذات کا مرجع بنا کر شعر یوں مکمل کر دیا۔ وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے۔ غالب کے خطوط میں ان کے اپنے بہت سارے مصاحبین ایسے بھی دکھائی دیتے ہیں جن پر غالب نے چوٹیں کسی ہیں، ان کا مذاق اڑایا ہے، پھبتیاں کسی ہیں لیکن مجال ہے کہ ان کی دل شکنی ہوئی ہو بلکہ غالب کے ایسے فقرے سننے کے لیے دوست، احباب ان کے گرد جمع رہتے تھے۔ تیج تہوار کے مواقع ہوں، شادی بیاہ کی تقاریب ہوں، گھر میں نومولود کی آمد آمد ہو، غسلِ صحت ہو، کتخدائی ہو یا خوشی کی رسومات، غالب ان مواقع پر لکھے گئے اپنے خطوط کو ظریفانہ رنگ ضرور دیتے تھے۔ بعض مواقع پر ان میں استہزا کا عنصر بھی غالب رہتا اور مزاحیہ چوٹ بھی ہوتی۔ جیسے:

غالب چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں

اس شعر میں غالب اپنی شراب نوشی پر پھبتی کستے ہیں۔خود کی تضحیک جرأت آزما کام ہے۔لیکن اپنی بے بسی کے اخفا کے لیے وہ اس قسم کا وتیرہ اپناتے ہوئے نظر آتے ہیں۔کبھی کبھی ان کے یہاں تضحیک کا عمل تحقیر تک پہنچ جاتا ہے۔ایسے اشعار میں ایک قسم کی چڑسی نظر آتی ہے جو، ان کے نفسیاتی ردعمل کو ظاہر کرتی ہے۔جیسے:

دوست غم خواری میں میری سعی فرماویں گے کیا؟
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جاویں گے کیا؟

آسودگی کا خیال جب ان کے یہاں خواب بن گیا اور کم مائیگی ان کا مقدر بن گئی تو ظاہر ہے کہ ایسے ہمت شکن حالات میں ذہنی تناؤ کی وجہ سے نفسیاتی طور پر وہ الجھنوں میں مبتلا ہو گئے ہوں گے اور امید و بیم کی ملی جلی کیفیات کے زیر اثر وہ مضحک و استہزائیہ اشعار کہنے لگے ہوں گے۔ ظاہری طور پر جو امور دینیہ کا لحاظ نہیں رکھتا لیکن قسمیہ طور پر اپنے باایمان ہونے کی گواہی دیتا ہے، وہ تشکیک کے جال میں الجھ کر کچھ اس قسم کے استہزائیہ اشعار قلم بند کر دیتا ہے۔جیسے:

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے
سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب درست
لیکن خدا کرے وہ ترا جلوہ گاہ ہو

ان اشعار میں جنت، حوریں بہشت وغیرہ کا ذکر ہے جن کا تعلق ہمارے دینی عقیدے سے ہے لیکن ان میں تشکیک کے گہرے سایے میں عقیدت کی روشنی ماند پڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔تشکیک کی رو نے ان اشعار میں استہزائیہ عنصر نمایاں کر دیا ہے۔دوسرے شعر میں تیرا کا راجع خدا کی ذات یا معشوق یا ممدوح یعنی بادشاہ ہو سکتے ہیں کیونکہ غزل کے مقطع میں رب اور بادشاہ کا ذکر ہوا ہے۔شاعر کہہ رہا ہے کہ جنت کی تمام خوبیوں پر ہمارا ایمان ہے لیکن جہاں خدا/ معشوق/بادشاہ کا دیدار نہ ہو تو پھر وہ جنت کس کام کی۔ جنت کی تمام نعمتوں میں دیدار الٰہی سب سے افضل نعمت ہے۔خدا کا دیدار کرنے کے بعد جنتی، جنت کی تمام نعمتوں کو بھول جائے گا اور

بہشت کے تمام آرام و آسائشیں اسے ہیچ نظر آئیں گی۔عشقیہ نکتۂ نظر سے شاعر یہاں جنت کی آسائشوں پر دیدار معشوق کو مقدم سمجھ رہا ہے اور مدح شاہ کی مناسبت سے یہاں ضمیر نسبتی 'تیرا' کا راجع بہادر شاہ ظفر کی ذات ہے۔ یہاں بھی تضحیک و استہزا کی دھار کچھ تیز ہی دکھائی دیتی ہے کہ شاعر نے ''جلوہ گاہ'' کو جنت کے مقابلے میں فوقیت دی ہے۔۔غالب کے یہاں بالعموم مذہبی تصورات کے مضامین نہایت مضحک و مستہزء ہوتے ہیں۔درج بالا اشعار میں چند مثالیں دی گئی ہیں۔بعض جگہ ان کی تضحیک پھکڑ پن کی حدیں چھو لیتی ہیں۔مثلاً:

ظاہر ہے کہ گھبرا کے نہ بھاگیں گے نکیرین
ہاں منھ سے مگر بادۂ دوشینہ کی بو آئے

آدمی کے زندگی بھر کے اعمال کا لیکھا جوکھا تیار کرنے والے فرشتے کراماً کاتبین آدمی کی موت کے بعد اسے منکر نکیر کے حوالے کر دیتے ہیں۔ یہ فرشتے قبر کے اندر مردے سے سوالات کرتے ہیں۔غالب پھبتی کستے ہوئے کہتے ہیں کہ ان سے چھٹکارے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ آدمی قبر میں شراب کی حالت میں پہنچے تو اس کی بدبو سے وہ فرشتے قبر میں داخل ہی نہ ہوں گے۔اس شعر کے پہلے مصرع میں 'ظاہر ہے' کا فقرہ وثوق اور اعتماد کے اظہار کے لیے استعمال ہوا ہے اور بول چال کی زبان میں اس کا استعمال عام ہے۔کسی منفی خیال کی توثیق کے لیے اس فقرے کو جملے میں برتا جاتا ہے۔دوسرے مصرعے میں 'ہاں، مگر' کی منفصل ترکیب بشرطیکہ، اگر، جیسے حرف عطف شرطیہ کے طور پر لائی گئی ہے۔شعر میں 'نہ' اور 'ہاں' میں صنعت تضاد ہے اور شعر میں نفی و اثبات کی توضیح کرتی ہے۔نثر میں ایسی نحوی تراکیب جملے کو مؤثر بنانے میں معاونت کرتی ہیں۔غالب نے شعر کے تقاضے کا خیال رکھتے ہوئے 'ہاں مگر' کی نحوی متصلہ ترکیب کے درمیان 'منھ سے' کا فقرہ ڈال کر اس ترکیب میں فصل قائم کر دی ہے۔تراکیب میں انفصال کے اس عمل سے جملے/شعر کی نحوی ترکیب تو بگڑ جاتی ہے مگر جملے/شعر کی معنویت میں اضافہ ہو جاتا ہے مثلاً مذکورہ شعر ہی کو لیجیے تو اس کا عام مفہوم کچھ اس طرح ہوگا، 'اگر مردے کے منھ سے شراب کی بدبو آنے لگے تو قبر سے نکیرین بھاگ جائیں گے' لیکن غالب کو منکر نکیر کے عقیدے کو استہزائیہ انداز میں پیش کرنا تھا اس لیے

انھوں نے نحوی تراکیب میں یوں تصرف کیا۔

کلامِ غالب میں جملے کی ہیئتی یا صوری ترکیب:

کسی خیال کے مکمل اظہار کے لیے متعینہ معنی کے حامل الفاظ کی نحوی ترکیب جملہ کہلاتی ہے۔ الفاظ کے معنی لغت/فرہنگ طے کرتی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لفظ و معنی میں ایک خاص نسبت ہے۔ جملے کی معنوی وسعت کا انحصار متکلم کے لہجے، لے اور سُر کے اتار چڑھاؤ پر ہوتا ہے۔ بامعنی جملے کے لیے اس کی نحوی ساخت میں تنظیم ضروری ہوتی ہے وگرنہ جملے میں معنی کی تفہیم دشوار بلکہ ناممکن ہوجائے گی مثلاً ''کوئل باغ میں کوک رہی ہے۔'' قواعد کے مطابق یہ جملہ تنظیمی ترتیب میں بالکل صحیح ہے یعنی اس میں مبتدا اور خبر دونوں اپنے مقام پر درست ہیں لیکن ''باغ میں رہی ہے کوئل کوک'' یہ جملہ قواعد کے لحاظ سے درست نہیں ہوگا۔ (ایسے جملوں کی خاصیت غیر قواعدیت کہلاتی ہے) کیونکہ اس جملے میں الفاظ میں اگرچہ کوئی کمی نہیں لیکن ان کی تنظیمی ترتیب بگاڑ دی گئی ہے۔ اس میں معنی کے خبط ہوجانے کا بھی خدشہ ہے اس لیے قواعد کی رو سے یہ صحیح جملہ نہیں کہلائے گا۔ البتہ شعر میں موزونیت کی خاطر شاعر بعض الفاظ میں الٹ پھیر کر دیتا ہے لیکن اس میں تعقید پیدا نہ ہو اور جملے کے معنی خبط نہ ہوں تو یہ از روے عروض درست مانا جائے گا (اور ایسے جملے قواعدیت کے حامل ہوتے ہیں) جیسے ''کوئل کوک رہی ہے باغ میں'' یا ''باغ میں کوئل کوک رہی ہے۔'' ان دونوں جملوں میں روانی ہے اور موزونیت بھی ہے اس لیے انھیں مصرع کہا جاسکتا ہے۔

گذشتہ صفحات میں ہم جملے کی لہجوی یا معنوی تقسیم دیکھ چکے ہیں۔ اب ہم ہیئت، ساخت یا صورت کے لحاظ سے جملے کی نحوی حالت پر غور کریں گے۔ اردو نحو میں جملے کی ساخت کے اعتبار سے تین قسمیں ہیں۔ (۱) مفرد جملہ (۲) مرکب جملہ اور (۳) مخلوط یا پیچیدہ جملہ۔ ان تینوں قسم کے جملے کے مبتدا اور خبر دو جزو ہوتے ہیں جیسے زید کھیلتا ہے۔ اس جملے میں زید مبتدا اور کھیلتا ہے خبر ہے۔ جس جملے میں صرف یہ دو اجزا پائے جاتے ہیں، انھیں مفرد جملہ کہتے ہیں۔ مفرد

جملے کے مبتدا اور خبر دونوں میں توسیع کی گنجائش نکل آتی ہے۔ یہ مبتدا مفصلہ کہلاتے ہیں۔ یہ اسم یا ضمیر کی فاعلی حالت ہوسکتی ہے جیسے ''زید بیٹھا ہے'' یا وہ دوڑتا ہے یا صفت یا اعداد کی فاعلی صورت جیسے کالا گھوڑا دوڑتا ہے چار لڑکے کہاں گئے؟ مبتدا مفصلہ مصدر بھی ہوسکتا ہے جیسے ہنسنا منع ہے۔ یا کوئی بامعنی یا بے معنی فقرہ جیسے دس کلو گیہوں/ خدا خیر کرے۔ بعض اوقات مبتدا محذوف بھی ہوتا ہے جیسے اللہ حافظ، ہائے اللہ وغیرہ۔ خطابیہ یا استفہامیہ فقروں میں مبتدا بآسانی پہچانا جاسکتا ہے جیسے 'کیا وہ زندہ ہے؟'، 'یہ کیا صورت بنا رکھی ہے!' بعض اوقات محاورہ، ضرب المثل یا روزمرہ مبتدا میں شامل رہتا ہے۔ جس طرح مبتدا کی توسیع ممکن ہے اسی طرح خبر کی بھی توسیع ہوسکتی ہے۔ یہ توسیع اجزاے کلام کے مطابق ہوتی ہے جیسے اسم یا ضمیر کی حالت سے خبر کی بلحاظ وقت، مقام اور طریقۂ کار سے توسیع ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ صفت، حالیہ معطوفہ، فعل، تمیز اور جنس و تعداد کی وجہ سے بھی خبر میں توسیع ممکن ہے۔ ان تمام امور کی بحث مفرد جملے کے نحویاتی نظام میں ہوتی ہے۔ انھی کی روشنی میں غالب کے کلام کا تجزیہ ذیل میں کیا جارہا ہے۔

(۱) مفرد جملاتی نظام Simple Structure Sentences

کلامِ غالب کی چھوٹی بحور والی غزلوں کے اکثر اشعار میں مفرد جملے اپنے مکمل معنی کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔ جیسے:

نگاہِ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہاے تمکیں آزما کیا

اس شعر کے دونوں مصرعے اپنے آزاد معنی رکھتے ہیں اور اپنی جگہ ہر مصرعے مفرد جملہ بھی ہے اگرچہ پہلے مصرعے میں فاعل محذوف ہے۔ غالب نے اس شعر میں حرف تخصیص ''تو'' کا حذف کر کے شعر کی نثری ترتیب کو مخلوط جملہ ہونے سے بچا لیا ہے۔ اس شعر کے دوسرے مصرعے میں ''کیا'' حرف استفہام کسی چیز کے دریافت کرنے کے لیے نہیں بلکہ 'کیوں' اور 'کیسا' کے لیے استعمال ہوا ہے۔ نظم طباطبائی کی شرح کے پہلے ایڈیشن مملوکہ حیرت رام پوری میں شاداں بلگرامی

کے لگائے حاشیے میں 'کیا' کے معنی 'کیوں' اور خود طباطبائی نے اس کے معنی 'کیسی' لیے ہیں۔ مذکورہ غزل از ابتدا تا انتہا اسی نہج پر یعنی مفرد جملاتی نظام کی حامل ہے مثلاً اس غزل کا پہلا شعر کچھ اس طرح ہے:

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

یہاں 'کیا کیا' سے مراد گونا گوں رکئی ہے۔ اس لیے مصرع میں استفہام کا پہلو نہیں نکلتا۔ دوسرے مصرع میں 'مرنا' ذو معنی میں استعمال ہوا ہے۔ ایک معنی تو 'عشق کرنا' کے ہیں اور دوسرے معنی میں 'مرنا'، 'جینے' کی ضد ہے اور 'کیا' استفہام انکاری ہے۔ مصرع کی موزونیت کا خیال رکھتے ہوئے پہلے مصرع میں فعل ناقص 'ہے' درمیان میں لایا گیا ہے۔ اس غزل کے درج ذیل شعر کے دونوں مصرع اگرچہ باہم مربوط ہیں لیکن اپنے طور پر دونوں کے معنی آزاد ہیں:

سُن اے غارت گرِ جنسِ وفا سن
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

پہلا مصرع امریہ ہے اور اپنے آپ میں مکمل معنی کا حامل ہے۔ دوسرے مصرعے میں فعل ناقص 'ہے' محذوف ہے لیکن یہ بھی اپنے اندر مکمل معنی رکھتا ہے۔ ان دونوں جملوں کو 'کہ' بیانیہ سے جوڑ دیا جائے تو یہ شعر نثری اعتبار سے مرکب ملتف اسمی میں تبدیل ہو جائے گا مثلاً ''اے غارت گرِ جنس وفا سن کہ شکستِ قیمتِ دل کی کیا صدا ہے''۔ شاعر نے اس شعر میں کہ بیانیہ کو حذف کر کے دونوں مصرعوں کو علاحدہ اور آزاد معنی میں تقسیم کر دیا ہے۔

غالب کی ایک اور مختصر بحر والی غزل میں بھی تقریباً ہر مصرع اپنی جگہ آزاد معنی کا حامل ہے:

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی
نہ سنو گر بُرا کہے کوئی
نہ کہو گر بُرا کرے کوئی

روک لو گر غلط چلے کوئی
بخش دو گر خطا کرے کوئی

درج بالا تینوں اشعار کے مصرعے بلا ربط اپنے طور پر آزاد معنی رکھتے ہیں گویا یہ اپنی جگہ مفرد جملے ہیں۔ یہاں پہلے شعر کے مصرعۂ اولیٰ میں مبتدا اسمیہ ہے یعنی ابن مریم اور ہوا کرے کوئی خبریہ فقرہ ہے۔ اسی شعر کے مصرعۂ ثانی میں 'میرے' مبتدا ہے اور 'دکھ کی دوا کرے کوئی' خبر کی توسیعی حالت ہے۔ باقی دونوں اشعار فعلِ امر میں اور ناصحانہ ہیں۔ ان کے مبتدا بالترتیب، 'نہ سنو، نہ کہو، روک لو اور بخش دو' ہیں۔ غالب کی بعض دیگر غزلوں کے اشعار بھی مصرعی اعتبار سے اپنے آپ میں مفرد جملے کی ہیئت رکھتے ہیں۔ مثلاً:

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی
موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی
کر دیا ضعف نے عاجز غالب
ننگ پیری ہے جوانی میری
تغافل دوست ہوں، میرا مزاجِ عجز عالی ہے
اگر پہلو تہی کیجے تو جا میری بھی خالی ہے

مندرجۂ بالا تمام اشعار با معنی فقروں کا مجموعہ دکھائی دیتے ہیں اور ہر فقرہ اپنے آزاد معنی رکھتا ہے کسی دوسرے فقرے پر اس کا انحصار نہیں۔ مثال میں دیا گیا پہلا شعر ملاحظہ ہو۔ اس کے دونوں مصرعوں میں حرف نفی 'نہیں' کا استعمال کیا گیا ہے۔ نثر میں دو متواتر مفرد جملوں میں حرف نفی 'نہیں' کا دو بار استعمال غیر مستحسن مانا جاتا ہے۔ جیسے ''میں نہیں جاؤں گا، وہ نہیں آئے گا''۔ ان جملوں میں دونوں جگہ 'نہیں' غیر مناسب محسوس ہو رہا ہے۔ یہاں نثر کی صحیح صورت ہوگی، ''نہ میں جاؤں گا نہ وہ آئے گا''۔ البتہ غالب نے مذکورہ شعر میں دونوں جگہ حرف نفی 'نہیں' کا استعمال کچھ اس انداز

سے کیا ہے کہ شعر میں معنوی خوبی پیدا ہوگئی ہے۔اسی طرح دوسرے مصرعے "موت کا ایک دن معین ہے" کا تصریفی تجزیہ یوں کیا جاسکتا ہے۔'موت' اسم مجرد، مؤنث، واحد اور مفعول ہے۔'کا' حرف جار ہے۔'ایک' صفت عددی ہے۔'دن' اسم زمانی ہے۔'معین' اسم مفعول اور صفت ہے۔'ہے' فعل ناقص ہے۔ دوسرے مصرع میں، 'نیند' اسم مجرد کیفیتی ہے۔'کیوں' لفظ استفہامِ سببی ہے۔'رات' اسم زمانی ہے۔'بھر' حرف مقداری ہے۔'نہیں' حرف نفی ہے۔'آتی' فعل لازم مضارع ہے۔ان دونوں اشعار کے نحوی اور تصریفی تجزیے سے پتہ چلتا ہے کہ شعر کے لسانی تعملات میں انسلاکات لفظیہ کے عوامل نثر کے بالمقابل نہایت تیز رفتار ہوتے ہیں۔ یہاں اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ درج بالا مثالوں میں دیے گئے مصرعوں کو مرکب جملوں میں تبدیل کرنے کے لیے جن حروف عطف یا ربط کی ضرورت ہوتی ہے، شاعر نے انھیں حذف کرنے کے بعد بھی مفرد جملوں کی مرکب صورت کو بحال رکھنے کے جتن کیے ہیں۔اس سے پتہ چلتا ہے کہ غالب کی نکتہ چیں طبیعت اردو صرف ونحو کی باریکیوں سے بخوبی واقف تھی۔

قواعد جس طرح جملے کی نحوی ترکیب وساخت کی وضاحت کرتی ہے اسی طرح شعر کے مصرعے بھی نحوی قواعد کے پابند ہوتے ہیں۔اس لیے جملوی ساخت کے اصولوں پر شعر کے مصرعوں کو جانچنا قواعد کے خلاف نہیں ہوسکتا۔ہاں! البتہ جملے اور مصرعے میں ایک باریک فرق ضرور ہوتا ہے، وہ یہ کہ جملے کے اندر جو الفاظ (آزاد صرفیے) ہوتے ہیں، وہ از روے قواعد مخصوص نشست میں ہونے چاہییں وگرنہ ان کی بے ترتیبی جملے کے معنی کو خبط کرسکتی ہے مثلاً "رقیب کے در پر ہزار بار جانا پڑا۔" اس جملے میں 'مجھے' ضمیرِ متکلم محذوف ہے۔'رقیب' اگرچہ مبتدا ہے مگر اس کی اضافی حالت 'کے گھر پر' نے مبتدا کی توسیع کردی ہے اور مبتدا اب ایک فقرے میں تبدیل ہو گیا ہے۔اس جملے کا دوسرا حصہ 'ہزار بار جانا پڑا' خبریہ فقرہ ہے۔مبتدا اور خبر دونوں کے قواعدی مقامات متعین ہیں نیز جملے میں جتنے بھی آزاد صرفیے استعمال ہوئے ہیں، وہ بھی قواعدی اصولوں کے مطابق منضبط ومنظم ہیں۔ جملے کی اس تنظیمی صورت سے جملہ بامعنی اور قابل فہم بن گیا ہے۔یعنی اس جملے میں فاعل 'مجھے' (ضمیر متکلم مفعولی حالت) محذوف ہے۔'رقیب' مضاف الیہ

، 'گھر' مضاف اور 'کے' حرف اضافت ہے۔'پر' حرف ربط، 'ہزار بار' متعلق فعل، 'جانا' فعل اور 'پڑا' امدادی فعل ہے اور یہی جملے کی صحیح ترتیب ہے۔لیکن جیسے ہی اس کا نشستی نظام بدلا جائے گا، اس کے معنی خبط ہو جائیں گے۔اس کے علی الرغم مصرعے میں وزن و آہنگ کے مطابق آزاد صرفیوں میں تبدیلِ نشست کی گنجائش نکلنے کے باوجود قاری کو مصرع کے معنی تلاش کرنے میں دشواری نہیں ہوتی۔مذکورہ جملے کو غالب نے اپنے شعر میں یوں باندھا ہے:

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاش جانتا نہ تری رہ گزر کو میں

یہاں پہلے مصرعے کی ترتیب میں 'جانا' فعل، 'پڑا' امدادی فعل، 'رقیب' مضاف الیہ، 'کے' حرفِ اضافت، 'گھر' مضاف، 'پر' حرف ربط، 'ہزار بار' متعلق فعل ہے۔نثری ترتیب کے بالمقابل مصرعے کے آزاد صرفیے بے ترتیب ہیں پھر بھی مصرع کے معنی سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی۔یہ کمال صرف شاعری کو نصیب ہوا ہے نثر کو نہیں۔

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بہ صد رنگ گلستاں ہونا

اردو میں بے حد خوشی ومسرت کے لیے باغ باغ ہونا محاورہ مستعمل ہے۔غالب نے اپنے تصرف سے اس محاورہ کو 'گلستاں ہونا' میں تبدیل کردیا ہے جو اچھا تصرف نہیں ہے۔پہلے مصرعے میں 'ہم' فاعل ہے اور 'لے گئے' فعل ہے۔'خاک' اسم مقامی ہے۔'ہم' اسم فاعل ہے۔'داغِ تمنّائے نشاط' اضافی ترکیب ہے اور اس میں کسرۂ اضافت (زیر) کا دو جگہ استعمال ہوا ہے۔الف الآخر الفاظ اگر مضاف الیہ ہوں اور جمع کے صیغے میں ہوں تو انھیں مضاف سے جوڑتے وقت یاے مجہول (ے) کو زیر اضافت کی جگہ دی جاتی ہے۔مذکورہ شعر میں 'تمنّائے نشاط' کی ترکیب میں یہی تصریفی عمل برتا گیا ہے۔اقصاے عالم، گرمی ہاے صحبت، گلہاے عقیدت، حلقہ ہاے زلف، تماشاے جہاں وغیرہ اسی قبیل کی اضافی تراکیب کی مثالیں ہیں۔دوسرے مصرعے کی شرح میں شارحین "تو ہو" کے معنی تجھے مبارک ہو، لیتے ہیں۔سہا مجددی کے نزدیک یہ "ایک تخاطبِ دعائیہ

ہے۔ غالب نے اپنے ایک شعر میں ''آپ اپنا'' باندھا ہے:

غالب! اپنا بھی عقیدہ ہے بقولِ ناسخ
'' آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

لیکن مذکورۂ بالا شعر میں 'تو' کے ساتھ 'آپ' کی نسبت قواعد کے اعتبار سے درست نہیں ہے۔

(۲) مرکّب جملاتی نظام Compound Structure Sentences

ہم دیکھ چکے ہیں کہ مفرد جملے میں ایک مبتدا اور ایک خبر ہوتی ہے اور یہ دونوں مل کر ایک جملہ بناتے ہیں اور ایک ہی مفہوم اس جملے سے واضح ہوتا ہے۔ جملے کی دوسری قسم 'مرکب جملہ' ہے۔ جب دو مفرد جملے (آزاد فقرے) مل کر ایک بات مکمل ہو جاتی ہے اسے مرکب جملہ کہتے ہیں۔ جیسے زید گھر لوٹا اور بستر پر لیٹ گیا۔ اس مثال میں زید گھر لوٹا ایک مفرد جملہ ہے۔ اس میں 'زید' مبتدا ہے اور 'گھر لوٹا' خبر ہے۔ دوسرے مفرد جملے میں 'بستر پر' مبتدا ہے اور 'لیٹ گیا' خبر ہے۔ یہ دونوں مفرد جملے اپنے آپ میں مکمل معنی کے حامل ہیں۔ انھیں حرف عطف 'اور' سے جوڑ کر ایک مکمل جملہ بنا لیا گیا ہے۔ ایسی نحوی ہیئت والا جملہ مرکب جملہ کہلاتا ہے اور چونکہ اس جملے کے دونوں اجزا اپنے مفہوم کے لیے ایک دوسرے کے محتاج نہیں ہوتے اس لیے اس مرکب جملے کو 'مطلق' بھی کہتے ہیں۔ مرکب جملۂ مطلق میں جن حروف عطف کا استعمال ہوتا ہے، ان کے ناموں کے مطابق ان کی چار قسمیں ہیں۔ (۱) وصلی یا توثیقی (۲) تردیدی (۳) استدراکی اور (۴) سببی یا توجیہی۔

وصلی یا توثیقی مرکب جملہ:

مرکب مطلق وصلی جملے میں حرف عطف وصل 'اور' کے ذریعے دو آزاد فقروں (جو اپنی جگہ مکمل بامعنی جملے بھی ہیں) کو جوڑ کر ایک جملہ بنا لیا جاتا ہے۔ جیسے: ''سورج صبح کو نکلا اور شام میں غروب ہو گیا''، ''جام ہاتھ میں ہے اور محبوب بغل میں لیٹا ہے'' وغیرہ۔ غالب کے یہاں اس قسم

کے مرکب مطلق وصلی جملے منظوم ہوئے ہیں۔

رات پی زمزم پہ مے اور صبح دم
دھوئے دھبّے جامۂ احرام کے

اس کی جملاتی ہیئت ہوگی: رات میں زمزم کے ساتھ شراب بھی پیتا رہا اور صبح ہوتے ہی احرام کے دھبے دھوئے۔ یہاں دونوں آزاد جملے ہیں 'اور' حرف عطف کے ذریعہ انھیں جوڑ کر ایسا جملہ بنا دیا گیا کہ شعر کی ہیئت پر وہ پورا اترتا ہے۔ اس کی نحوی ترتیب میں بھی کچھ زیادہ الجھاؤ نہیں ہے، جس کی وجہ سے یہ نثر سے قریب ہو گیا ہے۔

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

یہاں پہلے مصرعے میں دو مفرد جملے پنہاں ہیں (الف) سراپا رہنِ عشق ہوں (ب) ناگزیرِ الفت ہستی ہوں۔ دونوں جگہ غالب نے فعل (ہوں) کو حذف کر دیا ہے۔ اسی طرح دوسرے مصرعے میں بھی دو مفرد جملے ہیں (۱) عبادت برق کی کرتا ہوں (۲) حاصل (خرمن کے جلنے) کا افسوس ہے۔ پہلے مصرعے میں ترکیب اضافت 'اور' کی بجائے 'وٗ' کا استعمال ہوا ہے۔ دونوں مصرعوں میں دو متضاد کیفیتوں کا اظہار ہے۔ شاعر کہہ رہا ہے کہ ایک طرف (میں نے) عشق کے بدلے اپنی جان رہن رکھ دی ہے اور وہی جان مجھے عزیز بھی ہے۔ میرا حال تو اس آتش پرست کا سا ہے جو آگ کی پرستش بھی کرے اور اپنا گھر جلنے کا افسوس بھی کرے۔

غالب کے اشعار میں مرکب مطلق وصلی جملے کا ایسا نظام بھی پایا جاتا ہے جہاں حرف اضافت کا مطلق استعمال کرنے کے باوجود شعر کے دونوں مصرعے مرکب جملے کی طرح معنوی لحاظ سے ایک دوسرے سے جڑے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ جیسے:

درد منت کشِ دوا نہ ہوا
میں نہ اچھا ہوا برا نہ ہوا
پہلے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی

اب کسی بات پر نہیں آتی

موت کا ایک دن معین ہے

نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

تردیدی مرکب جملہ:

یہ ایسے مرکب جملے ہوتے ہیں جن میں حرف عطف اگر چہ کہ دونوں آزاد فقروں کو ملاتا ہے لیکن ایک کے معنی سے دوسرے کے معنی میں فصل قائم کرتا ہے یعنی پہلی بات کی تردید دوسرے فقرے سے ہو جاتی ہے جیسے تم نے کپڑے سلوائے کہ/ یا نہیں۔ زید آیا تھا لیکن مجھ سے نہیں مل سکا۔ حاکم کو ہمدرد ہونا چاہیے ورنہ رعایا باغی ہو جائے گی وغیرہ۔ غالب کے اشعار میں تردیدی مرکبات پائے جاتے ہیں یعنی پہلا مفرد جملہ معنی کے لحاظ سے دوسرے جملے کی تصدیق نہیں تردید کرتا ہے۔ مثلاً:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے

ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

مومن کے اس شعر میں 'ورنہ' معاون حرف عطف ہے۔ ایسے معاون حروف عطف میں علاوہ بریں ،خواہ۔۔خواہ، نہ صرف ،الغرض ،نہ۔۔ نہ،اس لیے، پھر، وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔ غالب کے کلام میں ان معاون حروف عطف کا اکثر استعمال دکھائی دیتا ہے:

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز

میں ہوں اپنی شکست کی آواز

بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے

کوئی ہمسایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو

ہے سبزہ زار ہر در و دیوار غم کدہ

جس کی بہار یہ ہو پھر اس کی خزاں نہ پوچھ

ان اشعار میں ہر دوسرے مصرعے کی تردید دکھائی دیتی ہے۔ آخری شعر میں معاون حرف عطف ''پھر'' کا استعمال ہوا ہے لفظ 'پھر' کا استعمال ان کے یہاں دیگر اشعار میں بھی ملتا ہے لیکن وہ معاون حروف نہیں ہیں۔ مثلاً:

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا

دل ، جگر تشنۂ فریاد آیا

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز

پھر ترا وقتِ سفر یاد آیا

سادگی ہائے تمنا یعنی

پھر وہ نیرنگ نظر یاد آیا

ان اشعار میں 'پھر' سے مراد دوبارہ ہے۔ یعنی کسی عمل کا ایک سے زائد دفعہ واقع ہونا۔

استدراکی مرکب جملہ:

یہ ایسے مرکب جملے ہوتے ہیں جن میں دو بیانات کا تقابل زیرِ بحث ہوتا ہے۔ اس تقابل کی تین قسمیں ہیں۔

(ا) مرکب جملے کا دوسرا جز و پہلے جملے کے بیان کو محدود کر دیتا ہے۔ جیسے ''وہ میرا دوست تو ہے پر مصیبت میں کام نہیں آتا۔ کلام غالب میں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں:

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالب

یار لائے مری بالیں پہ اسے پر کس وقت

جی ہی میں کچھ نہیں ہے ہمارے وگرنہ ہم

سر جائے یا رہے نہ رہیں پر کہے بغیر

ہوئی مدت کہ غالبؔ مر گیا پر یاد آتا ہے

وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

اس سادگی پہ کون نہ مر جائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

ان اشعار میں حرف عطف 'مگر' کے لیے 'پر' کا استعمال ہوا ہے۔ پہلے شعر کے مصرعِ اولیٰ میں محبوب کی تمنا کا ذکر ہے کہ وہ مرنے سے پہلے معشوق کا دیدار کرلے مگر یار عاشق کو معشوق کی بالیں پر اس وقت لائے جب محبوب کی آنکھیں بند ہوگئی تھیں یعنی محبوب آنکھیں بند ہوجانے کی وجہ سے اپنے معشوق کو دیکھ نہیں سکا۔ غالب نے یہاں تاسف وحسرت کی کیفیات کو یکجا کر دیا ہے۔ اس شعر کا استدراکی پہلو یہ ہے کہ پہلے مصرعے میں محبوب کے دیدار کی آرزو بیان ہوئی ہے اور دوسرے مصرعے میں محبوب کے مرنے کے بعد معشوق کے بالیں پر پہنچے کا ذکر ہے یعنی دوسرا بیان پہلے بیان کو خفیف یا محدود کر دیتا ہے۔

دوسرے شعر میں مرکب جملے کی ہیئت کچھ یوں ہے کہ ہم تو صاف گو ہیں، ہمارا سر جائے یا رہے، ہم حق بات کہہ کر رہیں گے۔ یہاں دوسرے بیان کے مقابلے میں پہلا بیان کچھ کمزور دکھائی دیتا ہے۔ تیسرے شعر کے پہلے مصرعے کے جزو اول میں غالب کے مرنے کی بات کہی گئی ہے مصرعے کا یہ جز اپنے آپ میں مکمل جملہ ہے۔ مصرعے کے دوسرے جز میں اس کے یاد آنے کی بات کہی گئی ہے، یہ بھی مکمل جملہ ہے اگرچہ کہ یہاں ضمیر ''وہ'' محذوف ہے۔ ان دونوں جملوں کو 'پر' حرف عطف سے جوڑا گیا ہے جو 'مگر' کی جگہ استعمال ہوا ہے۔ یہاں بھی دوسرے جملے کی وجہ سے پہلے جملے کے معنی خفیف ہوگئے ہیں۔ اب اس شعر کے دوسرے مصرعے پر غور کریں تو پتہ چلتا ہے کہ یہاں دونوں جملوں (مصرعے کے دونوں اجزا) کو 'کہ' حرف عطف کافِ بیانیہ سے جوڑ دیا گیا ہے۔ اس دوسرے جز میں پہلے مصرعے کے بیان کی توضیح ہے کہ اس کی وہ باتیں یاد آتی ہیں جو وہ اکثر کہا کرتا تھا۔ اسی طرح چوتھے شعر کے مصرع اولیٰ میں معشوق کی سادگی سے لڑنے کا بیان ہے اور دوسرے مصرعے میں لڑائی میں برتی جانے والی سادگی کا ذکر اس توضیح کے ساتھ ہوا ہے۔ کہ سادگی کا یہ عالم ہے کہ لڑتے وقت معشوق کے ہاتھ میں تلوار نہیں ہے۔ دوسرے مصرعے کے دونوں اجزا کو 'اور' سے جوڑا گیا ہے جو قواعد میں حالیہ کے طور پر اور حرف عطف 'مگر' کے لیے بھی

استعمال کیا جاتا ہے۔ غالب کے یہاں اس کی اور بھی مثالیں مل جاتی ہیں۔

(۲) دوسری قسم کے جملوں میں استدراک کا عمل کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ جملے کے دوسرے جز کا بیان پہلے حصّے کے بیان کے مخالف یا اس سے مستثنیٰ ہوتا ہے مثلاً عید کی خوشیوں میں سب ہی شامل تھے مگر زید غیر حاضر رہا یا میں اس کے لیے جان دے سکتا ہوں مگر آبرو نہیں بیچ سکتا۔ اس نوع کے اشعار اردو شاعری میں اکثر باندھے گئے ہیں۔ جیسے:

تم ہمارے کسی طرح نہ ہوئے
ورنہ دنیا میں کیا نہیں ہوتا

آگے آتی تھی حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی

داغ کو کون دینے والا تھا
جو دیا ہے خدا دیا تونے

ان اشعار کے تمام پہلے مصرعوں میں دوسرے مصرعوں کے بیانات کے مخالف معنی نظر آتے ہیں۔ غالب کے یہاں بھی اس انداز کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ ان کی ایک غزل 'کوئی امید بر نہیں آتی ہے۔ اس کے بیشتر اشعار میں استدراکی جملے کا اسلوب نظر آتا ہے۔ مثلاً:

ہے کچھ ایسی ہی بات جو چپ ہوں
ورنہ ، کیا بات کر نہیں آتی

کیوں نہ چیخوں ؟ کہ یاد کرتے ہیں
میری آواز گر نہیں آتی

داغِ دل گر نظر نہیں آتا
بُو بھی اے چارہ گر ، نہیں آتی

غزل کے ان تینوں شعروں میں ہر مصرعے ایک مفرد جملے کی حیثیت رکھتا ہے اور دونوں مصارع مل کر ایک مرکب جملہ بن جاتے ہیں۔ اس طرح اشعار کا ہر دوسرا مصرع پہلے بیان کو خارج کرتا

ہے مثلاً پہلے شعر کے مصرع اولیٰ میں چپ رہنے کی بات کہی گئی ہے مگر ثانی مصرع میں بات کرنے کا اثبات بھی موجود ہے۔ دوسرے شعر کے جزو اول میں چیخنے کا ذکر ہے تو جزو ثانی میں آواز سنائی نہ دینے کا تذکرہ ہے۔ دونوں خیالات ایک دوسرے کے نقیض ہیں۔ ایسے ہی تیسرے شعر میں داغ دل نظر نہ آنے کی بات کہی گئی ہے تو دوسرے مصرع میں جلے دل کی بو نہ آنے کا ذکر ہے۔ اب یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم
میرا سلام کہیو ، اگر نامہ بر ملے

ترے وعدے پر جیے ہم، تو یہ جان، جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے ،اگر اعتبار ہوتا

یہاں پہلے شعر کے مصرعۂ اولیٰ میں 'تجھ سے اے ندیم' جو جملے کا مبتدا ہے اس کی توسیع 'کچھ کلام نہیں' سے ہوئی ہے۔ اسی طرح دوسرے مصرعے میں خبر 'میرا سلام کہنا' کی توضیح ''اگر نامہ بر ملے'' کے ذریعہ ہوئی ہے۔ دوسرے شعر میں جملے کی ترکیب کچھ پیچیدہ ہے ،جس کی وجہ سے شعر دوہرے مفہوم کا حامل بن گیا ہے۔ شعر کا ایک مطلب تو یہ ہے جو نظم طباطبائی نے رقم کیا ہے، ''ہم نے جو یہ کہا کہ فقط وعدۂ وصل سن کر ہم مرنے سے بچ گئے تو تم نے جھوٹ جانا۔'' اور سہا مجددی نے اس کے دوسرے معنی یوں بیان کیے ہیں، ''تمھارے وعدے پر اگر ہم جیتے رہے تو یہ سمجھو کہ ہم نے تمھارے وعدے کو جھوٹ سمجھا کیونکہ اگر وعدے پر اعتبار ہوتا تو مارے خوشی کے جان نہ نکل جاتی۔'' نحوی اعتبار سے اس کا تجزیہ کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ پہلے مصرعے میں 'ہم' مبتدا ہے اور 'تیرے وعدے پر جیے' خبر ہے۔ 'تو یہ جان جھوٹ جانا' خبر کی توسیع ہے۔ اس طرح پہلے مصرعے کی نثر ہوگی 'تمھارے وعدے پر اعتماد کرنے کی وجہ سے ہم زندہ ہیں تو یہ تمھاری خام خیالی ہے۔ اب رہا دوسرا مصرعے، تو پہلے مصرع کے ساتھ اسے حرف عطف 'کہ' سے جوڑا گیا ہے۔ نیز پہلے مصرعے میں لفظ ''جان'' جو قواعد کی زبان میں منادیٰ ہے اور ''جان لے'' کی تاکیدی صورت ہے، اس سے شعر کا دوسرا مصرعے جوڑا گیا ہے اور اب شعر کا مفہوم ہوگا کہ '' تیرا یہ سوچنا خام خیالی

ہے کہ تیرے وعدے کی وجہ سے زندہ ہیں۔ دراصل اگر ایسی صورت ہوتی تو تیرے وعدۂ وصل کی خوشی میں ہم تو مر گئے ہوتے۔ یہاں پہلے مصرعے میں جو بیان ہوا ہے دوسرے مصرعے میں اس کا استخراج ثابت ہوتا ہے۔ یعنی تیرے وعدۂ وصل کی خوشی میں ہم زندہ نہیں ہیں بلکہ اگر اس قسم کی خوشی ہمیں حاصل ہو جاتی تو ہم مر جاتے۔

(۳) تیسری قسم کے استدراکی مرکب جملے اس طرح کے ہوتے ہیں کہ دوسرا بیان پہلے بیان کی توسیع کرتا ہے۔ جیسے تم چاہو جو کرو لیکن گھر سے باہر نہ نکلو۔ خیرات کرنے سے دولت کم نہیں ہوتی بلکہ اس میں اضافہ ہوتا ہے۔ غالب کے کلام کے اکثر اشعار میں جملے کی یہ استدراکی صورت اپنائی گئی ہے یعنی شعر کے دوسرے مصرعے میں پہلے مصرعے کے بیان کی توسیع دکھائی دیتی ہے۔ جیسے:

وہ آئے گھر میں ہمارے، خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو ،کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

اس شعر میں شاعر کے گھر محبوب کی تشریف آوری کو استعجابیہ لہجے میں بیان کیا گیا ہے اور دوسرے مصرعے میں محبوب کی آمد پر شاعر کی استعجابیہ کیفیت کی توسیع ہوئی ہے۔ نثر میں ایسے دو مفرد جملوں کو جوڑنے کے لیے حرف عطف (اس لیے) کی ضرورت ہوگی لیکن غالب نے شعری تقاضے کی خاطر 'اس لیے' حروف عطف حذف کر دیے ہیں۔

نقش نازِ بت طناز بآغوشِ رقیب
پائے طاؤس پئے خامۂ مانی مانگے

اس شعر کی نثر کچھ اس طرح ہوگی، ''اگر رقیب کے آغوش میں بتِ طناز کی تصویر کھینچی جائے تو مصور (مانی) کے ہاتھ میں پائے طاؤس کا موقلم (برش) ہونا چاہیے۔ لیکن شاعر نے دونوں حروف عطف (اگر،تو) شعری ضرورت کے تحت حذف کر دیے ہیں۔ شعر میں خامۂ پائے طاؤس تحقیری کلام ہے اور 'مانگے'، 'چاہیے' کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ شاعر چونکہ رقیب کی آغوش میں مغرور معشوق کو دیکھ کر تلملا اٹھا ہے اور وہ تحقیری انداز میں کہہ رہا ہے کہ اگر اس حالت میں معشوق کی تصویر کھینچی جاتی ہے تو خدا کرے اس کا موقلم طاؤس کے پیر کا ہو جائے تا کہ وہ تصویر بدصورت بن

کر بگڑ جائے۔ کہا جاتا ہے کہ مور کی ساری خوبصورتی اس کے کالے پیروں کی وجہ سے زائل ہوجاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ مور کے پیر کے خامے سے اگر مانی بھی تصویر بنائے گا تو وہ کالی (بدشکل) ہوجائے گی۔ اس شعر کے دونوں مصرعے ہم رتبہ اور آزاد ہیں۔ دونوں کو جوڑنے والا حرف عطف 'تو' محذوف ہے۔ پہلے مصرعے کی توسیع کے لیے شاعر نے اپنے دل کی بھڑاس بددعائیہ انداز میں نکالی ہے۔ شاعر کے نفسیاتی تاثر کی جھلک اس مصرعے میں بہ آسانی دیکھی جاسکتی ہے۔

مرکب سببی جملہ:

وہ مرکب جملے جن کے ایک جز کی وجہ/علت یا نتیجہ دوسرے جز سے ظاہر ہو۔ جیسے میں اس سے کیونکر بات کروں کہ وہ ہمیشہ مجھ سے بدظن رہتا ہے۔ یا وہ ہمیشہ مجھ سے بدظن رہتا ہے اس لیے میں اس سے بات نہیں کرتا۔' قواعد کی زبان میں ایسے جملے ''معطلہ'' کہلاتے ہیں۔ غالب کے یہاں ایسے جملے استفہامیہ انداز میں استعمال ہوئے ہیں۔ مثلاً:

کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز ؟

محبوب تو میرا ایمان ہے اور مجھے اپنا ایمان عزیز ہے اس لیے میں اپنی جان کو محبوب کے مقابلے میں کیوں کر عزیز رکھوں؟ یعنی جان عزیز نہیں رکھوں گا۔ یہاں استفہامیہ انداز میں شاعر سوال کر رہا ہے کہ کیوں کر میں اپنی جان کو اس بت سے زیادہ عزیز جانوں، کیا مجھے اپنا ایمان عزیز نہیں ہے ؟ غالب کے یہاں اس طرح کی استفہامیہ انداز میں لکھی گئی غزلوں کے اکثر اشعار نحوی اعتبار سے مرکب سببی جملوں کے ذیل میں آجاتے ہیں۔ جیسے:

دیر نہیں حرم نہیں در نہیں آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم غیر ہمیں اٹھائے کیوں ؟

شاعر نے یہاں خود کو رہ گزر سے نہ اٹھانے کی علت بیان کی ہے کہ میں کسی کے دروازے یا آستانے پر نہیں بیٹھا اور نہ ہی دیر وحرم کی چوکھٹ پر بیٹھا ہوں، میں تو راستے میں بیٹھا ہوں جس

کے استعمال کا سب کو حق حاصل ہے اس لیے مجھے رہ گزر سے نہ اٹھایا جائے۔ لوگ مجھے کیوں اٹھا رہے ہیں؟ اسی قبیل کا یہ شعر بھی دیکھیے اپنے اندر کیا تیور رکھتا ہے:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں؟

یہاں شاعر نے زندگی بھر غم سے نجات نہ پانے کی توجیہہ بیان کی ہے کہ، چونکہ غم اور زندگی فی نفسہ ایک شے واحد ہے اس لیے جب تک موت نہیں آجاتی، نہ زندگی سے چھٹکارا ممکن ہے اور نہ غم سے نجات کی کوئی صورت۔

غالب نے سبب وعلت بیان کرنے والے اشعار میں اکثر جگہ حروف عطف حذف کر دیے ہیں۔ بعض جگہ نتیجہ اخذ کرنے کے لیے نثری مرکب جملاتی ترکیب میں 'لہٰذا'، اس لیے، کیونکہ، تاکہ وغیرہ معاون حروفِ عطف استعمال کیے جاتے ہیں لیکن غالب کے اشعار میں ایسی مرکب تراکیب میں انھیں حذف کردیا جاتا ہے۔ جیسے:

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخنِ گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت

اس شعر سے دو معنی برآمد ہوتے ہیں۔ پہلے معنی کی رو سے اس میں محاورے ''حرف پر انگلی رکھنا'' کا استعمال دکھائی دیتا ہے یعنی کلام پر اعتراض کرنا۔ اس طرح شعر کے معنی ہوں گے کہ ''اے اسد! میں جلے ہوئے دل کی گرمی سے اپنا کلام اس لیے لکھ رہا ہوں کہ کوئی میرے کلام پر اعتراض نہ کر سکے''۔ دوسرا مفہوم اس شعر کا یہ ہوگا کہ، ''اے اسد! میں جلے ہوئے دل کی گرمی سے اپنا کلام اس لیے لکھ رہا ہوں کہ اس کی گرمی کے سبب کوئی اس کے حرف پر انگلی نہ رکھ سکے''۔ اس شعر کے دونوں مصرعے اپنے طور پر آزاد معنی رکھتے ہیں۔ انھیں مرکب نثری جملے میں تبدیل کرنے کے لیے حرف عطف ''تا'' (تاکہ) کا استعمال کیا گیا ہے لیکن نثر میں اس طرح کے مرکب جملے کے پہلے جز میں حرف عطف 'اس لیے' کا استعمال لابدی ہوتا ہے ورنہ نحوی اعتبار سے وہ ناقص سمجھا جاتا ہے۔ شاعری میں البتہ حرف عطف کی تخذیف جائز شمار ہوگی۔ غالب نے پہلے مصرعے میں ''اس لیے''

کوحذف کردیا ہے۔اسی قبیل کا یہ شعر بھی دیکھیے:

تاکہ تجھ پر کھلے اعجازِ ہوائے صیقل
دیکھ برسات میں سبز آئنے کا ہو جانا

یا فارسی کا یہ مشہور شعر:

من تو شدم،تو من شدی،من تن شدم،تو جاں شدی
تا کس نہ گوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری

(۳)مخلوط یا پیچیدہ جملاتی نظام Complex Structure Sentence

نحوی طریقے پر ڈاکٹر عصمت جاوید نے پیچیدہ جملے کی تعریف اس طرح کی ہے:

''کسی غیر مفرد جملے میں دو یا زائد فقروں میں سے ایک معنوی سطح پر آزاد اور بقیہ فقرے مفہوم کے اعتبار سے اس کے تابع ہوں تو ایسے جملے 'پیچیدہ' کہلاتے ہیں۔جو فقرہ معنوی اعتبار سے مرکزی حیثیت رکھتا ہے،'خاص فقرہ' اور دوسرے فقرے جو ساخت اور معنی کے اعتبار سے اس فقرے کے تابع ہوتے ہیں،تابع فقرے کہلاتے ہیں۔'' ('نئی اردو قواعد'ڈاکٹر عصمت جاوید،ص:۲۲۰)

کم وبیش یہی بات سلیم شہزاد نے مخلوط جملے کے متعلق کہی ہے۔وہ لکھتے ہیں:

''کسی جملے کی ابتدا سے اگر مبتدا اور خبر اپنے لفظی انسلاک کے ساتھ الگ کیے جا سکتے ہوں لیکن ان کی معنویت بقیہ جملے کے بغیر مکمل نہ ہوتی ہو تو اس ساخت کا جملہ مخلوط (Complex) ہوگا۔''

(''جیم سے جملے تک''،سلیم شہزاد،ص ۱۲۳)

مولوی عبدالحق مخلوط جملے کے لیے ''ملتف'' کی ترکیب استعمال کرتے ہیں۔ان کے نزدیک ملتف جملے سے مراد:

''وہ مرکب جملہ ہے جس میں ایک جملہ تو اصل ہوتا ہے اور باقی جملے اس کے ماتحت

ہوتے ہیں یعنی جب تک ذیلی جملے اصل جملے سے ملا کر پڑھے یا بولے نہ جائیں، اس وقت تک پورا مفہوم یا خیال ادا نہ ہو۔''

(''اردو صرف ونحو'' مولوی عبدالحق،ص ۱۱۶)

یعنی ان کے نزدیک ملتف (مخلوط) جملہ مرکب جملے ہی کی ایک قسم ہے۔بہر حال! ملتف یا مخلوط جملے میں ایک جملہ اصل ہوتا ہے اور باقی ایک یا دو فقرے اس کے ماتحت ہوتے ہیں۔ماتحت فقروں کے معنی اصل جملے سے اتصال پر منحصر ہوتے ہیں اس لیے ان فقروں کو تابع فقرے کہا جاتا ہے۔چونکہ تابع فقرے میں الفاظ کی ترتیب جملوی اعتبار سے درست ہوتی ہے لیکن ان سے پوری بات سمجھ میں نہیں آتی اس لیے انھیں ''ناقص فقرہ'' کہتے ہیں۔مخلوط جملے میں اصل جملے سے جڑ کر جملے کو بامعنی بنانے میں تابع فقروں کا اہم کردار ہوتا ہے۔یہ تابع فقرے تین طرح کے ہوتے ہیں۔(۱)اسمی تابع فقرہ (۲)صفتی/وصفی تابع فقرہ اور (۳)تمیزی (متعلقِ فعل) تابع فقرہ۔

(۱)اسمی تابع فقرہ:

ایسا تابع فقرہ جو اسم کی تحدید کرے یعنی ایسا جملہ جو بجائے خود ایک اسم کا کام کرے مثلاً: وہ گھوڑا جو ہنہنا رہا ہے میرا ہے۔اس مخلوط جملے میں گھوڑا میرا ہے،اصل جملہ ہے اور 'جو ہنہنا رہا ہے' تابع فقرہ ہے۔لفظ 'جو' ضمیر موصولہ ہے اور گھوڑے کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔اور چونکہ گھوڑا اور ہنہنانا دونوں اسم ہیں اس لیے یہ اسمی تابع فقرہ کہلائے گا۔یہ چند مثالیں بھی ملاحظہ ہوں:

(الف) مبتدا کی حیثیت سے:

''آپ نے جو کہا اس سے مجھے تعجب ہوا۔''
''اس نے جو کہا وہ سچ ہے۔''
''سب جانتے ہیں کہ میں اپاہج ہوں۔''

ان مثالوں میں 'اس سے مجھے تعجب ہوا'،'وہ سچ ہے' اور 'میں اپاہج ہوں' تینوں اصل جملے ہیں اور 'آپ نے جو کہا'،'اس نے جو کہا' اور سب جانتے ہیں' تابع فقرے ہیں۔''جو'' ضمیر موصولہ''

اور ''کہ'' حرف عطف '' ہے۔ یہ تینوں اسمی تابع فقرے مندرجۂ بالا جملوں میں مبتدا کی حیثیت رکھتے ہیں۔

(ب) فعل متعدی کے مفعول کی حیثیت سے

''اس نے کہا کہ وہ نہیں جائے گا۔''

''میں نے بچے سے پوچھا تھا کہ اس کی کیا عمر ہے؟''

''کوئی نہیں جانتا کہ وہ کہاں سے آیا ہے؟''

ان مخلوط جملوں میں تینوں اسمی تابع فقرے فعل متعدی کے مفعول کی حیثیت رکھتے ہیں۔

(ج) حرف جار کے نشان گر کی حیثیت سے:

''میں جو کہہ رہا ہوں، اسے غور سے سنو۔''

''جو تم لکھ رہے ہو، وہ بے معنی عبارت ہے۔''

''اس سفر میں کوئی دشواری نہیں تھی سوائے اس کے کہ موسم سخت ناگوار تھا۔''

ان مثالوں میں 'میں جو کہہ رہا ہوں'، 'جو تم لکھ رہے ہو'، اور 'سوائے اس کے کہ موسم سخت ناگوار تھا' تینوں اسمی تابع فقرے ہیں اور ان فقروں میں حرف جار ('جو، کہ') پر خاص زور دیا گیا ہے۔ تیسری مثال میں مخلوط جملے کی ساخت کے لحاظ سے تابع فقرہ بعد میں آیا ہے۔ ان مثالوں میں 'اسے غور سے سنو'، 'بے معنی عبارت ہے'، 'اس سفر میں کوئی دشواری نہیں تھی' تینوں اصل جملے ہیں۔

(د) اسم یا ضمیر کے نقیض کی حیثیت سے:

''آپ کا بیان کہ وہ سکّے آپ کو راستے میں ملے ہیں، معتبر نہیں ٹھہرے گا۔''

''تمھیں یہ قطعی نہیں بھولنا چاہیے، کہ ایمان داری بہترین عمل ہے۔''

یہاں پہلے مخلوط جملے کی نحوی ساخت یوں بھی ہو سکتی ہے: ''آپ کا بیان معتبر نہیں ٹھہرے گا کہ وہ سکّے آپ کو راستے میں ملے ہیں۔ (مگر اس طرح لکھنے/ بولنے سے جملہ مرکب ہو جائے گا۔)''
پہلا جملہ مخلوط پیچیدہ جملے کی مثال ہے جس میں اصل جملہ دو حصوں میں تقسیم ہوتا دکھائی دیتا ہے۔

اس مخلوط جملے میں تابع اسمی فقرے کی نقیض اصل جملہ کر رہا ہے۔ دوسری مثال میں تابع اسمی فقرہ ایک مکمل کہاوت ہے۔ اس کہاوت میں جو درس دیا گیا ہے اسے بھول نہ جانے کی بات اصل فقرے میں کہی گئی ہے۔ یہاں اصل جملے اور اسمی تابع فقرے میں نفی و اثبات ایک دوسرے کے نقیض دکھائی دیتے ہیں۔

(ہ) نامکمل خبریہ جملے کے تکملہ کی حیثیت سے:

''میرا اعتماد ہے کہ وہ لوٹ کر نہیں آئے گا۔''

''زیست وہ ہے جو ہم نے گزاری۔''

اوپر کی دونوں مثالوں میں تابع اسمی فقرے اصل جملوں کے خبر کے تکملہ کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔

غالب کے کلام میں مخلوط جملے کے اسمی تابع فقروں کا استعمال شعر کی معنی آفرینی میں زبردست اضافہ کرتا ہے:

کس سے محرومیِ قسمت کی شکایت کیجے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں، سو وہ بھی نہ ہوا

معنی کے اعتبار سے غالب کا یہ شعر بڑا سادہ ہے۔ ہماری محرومیِ قسمت کا یہ حال ہے کہ، ہم مرنا چاہتے ہیں پر موت نہیں آتی۔ اس شعر کے دوسرے مصرعے کا نحوی تجزیہ پروفیسر عصمت جاوید نے کچھ اس طرح کیا ہے: ''اس مصرعے میں تین فقرے ہیں۔

(۱) ہم نے چاہا تھا۔ خاص فقرہ

(۲) (ہم) اسمی فقرہ۔ خاص فقرے کا مفعول اور

(۳) 'وہ بھی نہ ہوا'۔ معاون/تابع فقرہ جو حرف عطف 'سو' کی مدد سے خاص فقرہ (۱) سے جڑا ہوا ہے۔

ہم نے چاہا تھا/ سو وہ بھی نہ ہوا۔ مرکب جملہ۔''

(''نئی اردو قواعد''، عصمت جاوید، ص: ۲۴۰)

اب اسی قبیل کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے ؟

یہ عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائی ہیں ہم نے
تمھارے آئیو، اے طرّہ ہاے خم بہ خم آگے

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

تری نازکی سے جانا کہ بندھا تھا عہد بودا
کبھی تو نہ توڑ سکتا اگر اُستوار ہوتا

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

پہلے شعر کی نثر اس طرح ہوگی: ہم نے عمر بھر جو یہ پریشانیاں اٹھائی ہیں، اے گیسو ہاے خم بہ خم! (یہ) تمھارے آگے آئیں۔ یہ ایک قسم کی بددعا ہے۔ (محاورہ: آگے آنا) اس شعر میں نحوی اعتبار سے تین اجزا ہیں۔ (۱) 'ہم نے عمر بھر جو پریشانیاں اٹھائی ہیں (۲) اے طرّہ ہاے خم بہ خم' اور (۳) 'یہ تمھارے آگے آئیں'۔ اس میں خاص جملہ 'یہ تمھارے آگے آئیں' ہے۔ گیسوے خم بہ خم سے یہاں شاعر کا تخاطب ہے اس لیے وہ بھی خاص جملے کا حصہ بن سکتا ہے جو معاون/تابع فقرے کے طور پر شاعر نے استعمال کیا ہے اور 'یہ عمر بھر جو پریشانیاں ہم نے اٹھائی ہیں' یہ اسمی تابع فقرہ ہے اور کل ملا کر یہ پیچیدہ مخلوط جملہ بن گیا ہے۔

تیسرے شعر کی نحوی نثری ہیئت نہایت پیچیدہ ہے۔ پہلے شعر کا مطلب دیکھیے کہ ''ہمارے دل میں جو سوزِ غم پنہاں ہے وہ اگر رگِ سنگ میں ہوتا تو پتھر کی ان رگوں سے بھی ایسا خون بہنے لگتا کہ کبھی نہ تھمتا۔ یاد رہے کہ پتھر کو کسی چیز سے رگڑا جائے تو اس میں سے چنگاریاں نکلتی ہیں اور پتھر پر لکیریں بن جاتی ہیں۔ جسے ''رگِ سنگ'' کہا جاتا ہے۔ شاعر کا ماننا

ہے کہ اگر میرے غم کا سوز/جلن/شعلگی پتھر میں سما جائے تو پتھر کی رگوں سے خون بہنے لگے۔ خیر! اب اس شعر کے نحوی تجزیے پر غور کریں گے۔ وہ لہو جسے سوزِ غم سمجھا گیا ہے وہ اگر پتھر میں سما جائے تو پتھر کی رگوں سے بجاے چنگاریوں کے، اس قدر لہو ٹپکے گا کہ تھمنے کا نام نہ لے گا۔ شعر کی نثر کے مطابق ''لہو رگِ سنگ سے اس قدر ٹپکے گا کہ تھمنے کا نام نہ لے گا'' یہ مرکب جملہ، خاص جملہ ہے۔ 'اس کے دونوں اجزا کو حرف عطف ''کہ'' کے ذریعہ جوڑ دیا گیا ہے۔ ''جسے غم سمجھ رہے ہو' اور ''یہ اگر شرار ہوتا'' یہ دونوں اسمی تابع فقرے ہیں۔ خاص جملے سے مربوط ہونے پر ہی ان تابع فقروں کی معنوی حیثیت منحصر ہے۔

'تری نازکی سے جانا' والے شعر کی نثر ہی سے اس میں موجود جملوی ساخت کا پتہ چلتا ہے۔ ''باوجود کمزوری کے تونے عہد شکنی کی ہے، اس سے ثابت ہوتا ہے کہ تیرا کیا ہوا عہد مضبوط نہیں ہے اگر وہ مضبوط ہوتا تو اسے توڑ نہیں سکتا تھا۔ یہ شعر بھی مخلوط جملے کی ایک مثال ہے۔ چوتھے شعر میں بھی مخلوط جملے کے تمام نحوی اوصاف موجود ہیں۔

(۲) وصفی تابع فقرہ:

مخلوط جملے کا ایسا تابع فقرہ جو صفت کا کام دے، وصفی تابع فقرہ کہلاتا ہے۔ جیسے: ''یہ وہ شخص ہے جو ہم سب کے لیے محترم ہے۔'' اس میں 'یہ وہ شخص ہے' خاص جملہ ہے۔ اور 'جو ہم سب کے لیے محترم ہے' وصفی تابع فقرہ ہے جو شخص کے وصف کو بیان کرتا ہے۔ دوسری مثال: 'میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں، اس مصرعے میں 'میں گیا وقت نہیں ہوں' خاص جملہ ہے اور 'پھر آ بھی نہ سکوں' وقت کی صفت بیان کرنے والا وصفی تابع فقرہ ہے۔ اس سے واضح ہو جاتا ہے کہ وصفی تابع فقرہ خاص جملے کے اسم یا ضمیر کی صفت بیان کرتا ہے۔ یہ اسم موصولہ یا ضمیر موصولہ کے ذریعے پہچانا جاتا ہے۔ غالب کے کلام سے اس کی مثالیں تلاش کی جاسکتی ہیں:

ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے

اس شعر کے دونوں مصرعے مخلوط جملے کی مثال پیش کر رہے ہیں۔ پہلا مصرعے یہاں مکمل طور پر خاص جملے کے فرائض انجام دے رہا ہے اور دوسرا مصرعے وصفی تابع فقرہ ہے۔ نیز ''جو'' ضمیر موصولہ ہے۔ یہاں وفانہیں جاننے کی صفت کا موصوف ''ان'' ہے۔

ڈھونڈے ہے اس مغنّیِ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

یہاں بھی غالب کے شعر کے دونوں مصرعے مخلوط جملے کی نحوی ترکیب پر پورے اترتے ہیں۔ یہاں دوسرا مصرع جو وصفی تابع فقرے کی حیثیت رکھتا ہے، پہلے مصرع (جو بذاتِ خود ایک مکمل خاص جملے کی صورت میں ہے) کے ضمیر اشارہ ''اس'' (مغنی آتش نفس) کا راجع ہے یعنی اس مغنی آتش نفس کی آواز کی خوبی بیان کر رہا ہے۔ شعر کا آسان مطلب ہوگا کہ ''میرا جی اس مغنی آتش نفس کو ڈھونڈ رہا ہے جس کی صدا میرے لیے جلوۂ برق فنا ثابت ہو۔ یہاں پہلے مصرعے کے ''اس'' اور دوسرے مصرع کے ''جس'' دونوں ضمیر اشارہ ایک دوسرے سے باہم مربوط ہیں۔

دہر میں نقشِ وفا وجہِ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندۂ معنی نہ ہوا

شعر کا پہلا مصرعے اصل/خاص جملہ ہے اور دوسرا مصرعے تابع وصفی فقرہ ہے جو مصرعۂ اول کے لفظ وفا (اسم) کی خوبی بیان کر رہا ہے۔ ''یہ اور وہ'' دونوں لفظ ضمیر اشارہ ہیں اور ''وفا'' کی جانب اشارہ کر رہے ہیں۔

(۳) تمیزی تابع فقرہ:

مخلوط جملے کا وہ تابع فقرہ جو خاص جملے کے فعل کی خوبی بیان کرے، تمیزی تابع فقرہ کہلاتا ہے۔ اس فقرے کے ذریعے فعل کے ''وقت، مقام، علت، شرط، طور (طریقہ)، سبب'' وغیرہ کا علم یا پہچان ہوتی ہے۔ غالب کے اشعار میں اس قسم کے مخلوط جملوں کی شعری تراکیب بہ آسانی معلوم کی جاسکتی ہیں۔ جیسے:

رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو
ہم سخن کوئی نہ ہو اور ہم زباں کوئی نہ ہو
بے در و دیوار سا اک گھر بنایا چاہیے
کوئی ہم سایہ نہ ہو اور پاسباں کوئی نہ ہو
پڑیے گر بیمار تو کوئی نہ ہو تیمار دار
اور اگر مرجایئے تو نوحہ خواں کوئی نہ ہو

غالب کی اس مشہور غزل کا مصرعۂ اول ''رہیے اب ایسی جگہ چل کر جہاں کوئی نہ ہو'' خاص جملے کے قبیل کا مصرع ہے اور باقی پانچوں مصرعے (دو شعر اور ایک مصرعۂ ثانی) تابع تمیزی فقرۂ مکانی کے ذیل میں آتے ہیں یعنی شاعر رہنے کے لیے جس مقام کا انتخاب کرنا چاہتا ہے وہ درج بالا اشعار میں موجود خوبیوں کا حامل ہونا چاہیے۔ اس طرح یہ تمام اشعار مخلوط جملے کے ذیل میں آتے ہیں۔

اللہ رے! ذوق دشت نوردی کہ بعدِ مرگ
ملتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

نحوی اعتبار سے اس شعر کے مصرعۂ ثانی کی ترکیب غلط اور پیچیدہ ہے۔ حالیہ ترکیب کے مطابق پاؤں کی نسبت کفن سے دی گئی ہے، جبکہ مصرعے کے معنی شاعر کے نزدیک یہ ہیں کہ مجھے دشت نوردی کا شوق اس قدر تھا کہ مرنے کے بعد بھی میرے پاؤں کفن کے اندر خود بخود ملتے رہے۔ یہاں ''بعد مرگ'' کی ترکیب پاؤں ملنے کی زمانی کیفیت کو اجاگر کرتی ہے اور کفن کے اندر (اندر کفن) کی ترکیب مقام کا تعین کرتی ہے۔ اس طرح اس شعر میں (مخلوط جملے کی ہیئتی ترکیب کے مطابق) تابع فقرہ تمیز زمانی اور مکانی دونوں موجود ہیں۔

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں غالبؔ
یار لائے مری بالیں پہ اسے پر کس وقت

یار دوست میرے معشوق کو بالیں پر اس وقت لائے جب میری آنکھیں کھولتے کھولتے مند گئیں یعنی بند ہوگئیں مراد ہے میری موت واقع ہوگئی۔ یہاں تمیزی تابع فقرہ وقت کا تعین کر رہا ہے

نیز مقام (بالیں) کی بھی نشان دہی کی گئی ہے:

لیتا ، نہ اگر دل تمھیں دیتا ،کوئی دم چین
کرتا، جو نہ مرتا ،کوئی دن آہ و فغاں اور

شعر کی پیچیدہ ترکیب کی وجہ سے اس میں تعقید لفظی ومعنوی کا عیب پیدا ہو گیا ہے،لیکن اس کا موضوع بڑا پر لطف ہے۔شاعر کہہ رہا ہے کہ (تم سے محبت کرنے کی وجہ سے میرا سارا چین غارت ہو گیا) اگر تمھیں دل نہ دیا ہوتا یعنی تم سے محبت نہ کی ہوتی تو تھوڑی دیر سہی چین حاصل ہوتا اور اگر موت نہ آجاتی تو آہ وفغاں کرنے کا وقت نصیب ہو جاتا۔شعر کی یہ نحوی ترکیب مخلوط جملے کی سی ہے۔اس کے دونوں مصرعوں میں فعل ''لینا'' اور ''کرنا'' نثری قواعد کے مطابق اپنی جگہ سے ہٹے ہوئے ہیں یعنی عروض کی زبان میں تعقید لفظی کا عیب نمایاں ہے۔شعر کے دونوں مصرعوں میں ''کوئی دم چین لیتا'' اور ''کوئی دن آہ وفغاں اور کرتا'' خاص جملوں کے تحت شمار ہوتے ہیں اور اگر دل نہ دیتا اور نہ مرتا، دونوں تابع تمیزی فقرے ہیں۔اس میں شرط وعلت دونوں اجزا شامل ہیں۔

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے ،یہی انتظار ہوتا
یہ مسائلِ تصوف یہ ترا بیان غالبؔ
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

اس غزل کے اکثر اشعار کے لہجے میں شرطیہ عنصر موجود ہے اور ان میں 'اگر'،'جو'،'جب' حروف شرط استعمال ہوئے ہیں۔شرطیہ تابع فقروں سے بنے مخلوط جملے میں بسا اوقات حرف جزا 'تو' کا استعمال کیا جاتا ہے۔غالب کے یہاں اس کی مثالیں مل جاتی ہیں،لیکن اس کے علاوہ بھی انھوں نے ''تو'' کا استعمال مختلف انداز میں کیا ہے۔مثلاً:

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں ، پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں ، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

اگر چہ اس شعر میں شرطیہ جملے میں استعمال ہونے والے حروف عطف 'جو اور تو' موجود ہیں مگر پھر بھی

جس انداز سے ان کا استعمال ہوا ہے اس سے یہ شعر شرطیہ لب ولہجے کا حامل قرار نہیں دیا جا سکتا۔ذیل میں چند مثالیں اسی قبیل کے اشعار کی ہیں:

عاشق ہوئے ہیں آپ بھی ایک اور شخص پر
آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے
رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں
تھک تھک کے ہر مقام پر دو چار رہ گئے
ترا پتا نہ پائیں تو ناچار کیا کریں

غالب کے کلام میں تمیزی تابع فقروں میں طوری انداز بھی پایا جاتا ہے جس سے کام کا طریقہ واضح ہوتا ہے مثلاً جیسا اشارہ کرو، بندر ویسا اچھلتا ہے۔یا جوں ہی شیر نے چھلانگ لگائی،سب خوف زدہ ہو گئے وغیرہ۔غالب کہتے ہیں:

اگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے
کہاں مے خانے کا دروازہ غالب اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

یہاں پہلے شعر میں محبوب کو خط لکھوانے کے غالب کے طریقے کی وضاحت کی گئی کہ وہ صبح ہوتے ہی کان پر قلم رکھ کر گھر سے نکلتے تھے۔دوسرے شعر میں واعظ کے مے خانہ جانے اور غالب کی وہاں نکلنے کی بات کہی گئی ہے۔

نحوی اعتبار سے جملے کی ایک قسم اس کے عملی طور کے مطابق بھی مانی جاتی ہے۔طور کے مطابق جملے کی تین قسمیں تسلیم کی گئی ہیں:

(ا) طور معروف:

جب عامل (فاعل) کے کام کا اثر معمول (مفعول) پر بالراست دکھائی دے، ایسے

جملوں کوطورمعروف کہا جاتا ہے۔جیسے ’زید نے کلیاتِ غالب پڑھی‘۔’رام نے راون کو مارا‘،’بھارتی فوج نے چینیوں کو ہماری سرحد میں گھسنے نہیں دیا‘۔درج بالا تینوں جملوں میں بالترتیب زید، رام اور بھارتی فوج فاعل ہیں۔’کلیاتِ غالب‘، راون، اور چینیوں‘مفعول ہیں۔نیز’ پڑھنا‘مارنا اور’ گھسنا‘فعل ہیں۔ان تینوں جملوں میں فاعل کے فعل کا اثر مفعول پر دکھائی دیتا ہے۔جملے کا یہ بیانیہ اندازطورمعروف کہلاتا ہے۔غالب کے یہاں کثرت سےطورمعروف کا استعمال ہوا ہے۔جیسے:

اہل تدبیر کی واماندگیاں
آبلوں پر بھی حنا باندھتے ہیں
عاشق ہوئے ہیں آپ بھی ایک اور شخص پر
آخر ستم کی کچھ تو مکافات چاہیے
بار ہا دیکھی ہیں ان کی رنجشیں
پر کچھ اب کے سرگرانی اور ہے

ان اشعار میں اہل تدبیر کا آبلوں پر حنا باندھنا، آپ کا ایک اور شخص پر عاشق ہونا اور شاعر (فاعل محذوف ہے) کا بارہا ان کی رنجشوں کو دیکھنا، طورمعروف کے جملوں کے ذیل میں آتے ہیں۔

(۲) طورمجہول:

جب کسی جملے میں فاعل کے بغیر کسی عمل کا ذکر ہوتا ہے یعنی فاعل جہاں مجہول (نامعلوم) ہوتا ہے، اس عمل کے طور کو طورمجہول کہا جاتا ہے اور ایسا جملہ مجہول جملہ کہلاتا ہے جیسے: کلیات غالب پڑھی گئی، راون مارا گیا، اور چینیوں کو ہماری سرحد میں گھسنے نہیں دیا گیا‘ وغیرہ۔مجہول جملوں میں مفعول کی حیثیت نمایاں ہوتی ہے اور فعل کا اثر مفعول پر پڑتا ہے لیکن فاعل معدوم رہتا ہے۔

اردو میں اگرچہ طورمجہول کا تصور پایا جاتا ہے لیکن اس کا استعمال عام نہیں ہے مثلاً طور مجہول کی صورت میں ہم یوں نہیں کہتے کہ’’ راون رام کے ذریعے مارا گیا‘‘، زید کے ذریعے کلیات غالب پڑھی گئی‘‘ یا ہماری فوج کے ذریعے چینی دشمن پسپا کیے گئے‘‘۔اردو شاعری میں البتہ

مجہولی ساخت کے جملے عموماً معروف ہی کی ہم شکل ہوتے ہیں۔مثلاً:

ع کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے‘‘۔غالب کے یہاں اس مجہولی ترکیب کا اکثر استعمال ہوا ہے:

نہ لٹتا دن کو تو کب رات کو یوں بے خبر سوتا
رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو
نہ ہوئی ہم سے رقم حیرتِ خطِّ رخِ یار
صفحۂ آئنہ، جولاں گہِ طوطی نہ ہوا
عشق پر زور نہیں، ہے یہ وہ آتش غالب
کہ لگائے نہ لگے اور بجھائے نہ بنے

ان اشعار کی مجہولی ترکیب جان لی جائے تو تفہیم میں آسانی ہوگی۔

طورمعروف	طورمجہول
اگر رہزن مجھے نہ لوٹتا۔	اگر رہزن کے ذریعہ میں نہ لٹتا۔/اگر میں رہزن کے ذریعے نہ لوٹا جاتا۔
ہم سے حیرتِ خط رخ یار رقم نہ کی۔	ہم سے حیرت خط رخ یار رقم نہ ہوئی۔
آتشِ عشق نہ لگی۔	آتش عشق لگائی نہ گئی۔
آتش عشق بجھائی نہیں بجھی۔	آتش عشق بجھائی نہ گئی۔

ان مثالوں سے واضح ہوجاتا ہے کہ طورمجہول کے جملے فعل لازم سے نہیں فعل متعدی ہی سے بنائے جاسکتے ہیں۔وہ افعال جن سے فعل متعدی نہیں بنتا ایسے افعال مجہول جملوں میں استعمال نہیں ہو سکتے مثلاً ’’لانا‘‘، ’’آنا‘‘، ’’جانا‘‘، گھبرانا‘‘، ’’جتانا‘‘ وغیرہ۔بعض افعال بذات خود فعل متعدی ہوتے ہیں جیسے ’’داغنا، خریدنا، آزمانا‘‘ وغیرہ۔انھیں مصادر متعدی کہتے ہیں۔غالب کے کلام میں طورمجہول کے ان تمام گوشوں کو بہ آسانی تلاش کیا جاسکتا ہے بلکہ انھوں نے افعال متعدی کا کچھ اس انداز سے استعمال کیا ہے کہ معنوی شقیں خود بخود وا ہوجاتی ہیں۔جیسے:

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے

کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

اس شعر میں ''بات بننا'' اور ''بات بنانا'' دو متضاد معنی ظاہر کرتے ہیں اور دونوں اردو محاوروں میں شمار ہوتے ہیں۔ اس غزل میں ''آنا اور ستانا'' ایسے افعال ہیں جو متعدی فعل میں تبدیل نہیں ہو سکتے۔ ان کی ہیئت جوں کا توں رہتی ہے۔ جیسے:

فعل لازم	متعدی	متعدی بالواسطہ
کھانا	کھلانا	کھلوانا
بننا	بنانا	بنوانا
آنا	--	--
ستانا	ستانا	--

لیکن یہاں 'آنا' اور 'ستانا' ایسے افعال ہیں جنھیں متعدی میں تبدیل نہیں کیا جا سکتا۔ ''ستانا'' یہاں ایسا فعل ہے جو اپنے آپ میں متعدی ہے۔

کھیل سمجھا ہے، کہیں چھوڑ نہ دے، بھول نہ جائے

کاش یوں بھی ہو کہ بِن میرے ستائے نہ بنے

سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ محبوب، معشوق کو ستانے کی آرزو رکھے ہوئے ہے۔ یہاں محبوب کے ذریعے معشوق کو ستانے کا عمل طورِ مجہول کے زمرے میں آتا ہے۔

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل

خوں کیا ہوا دیکھا ، گم کیا ہوا پایا

طورِ معروف میں مصرعے کی نثر ہوگی: ''خون ہوا دل دیکھا، گم ہوا دل پایا''، لیکن یہاں دل کا خون کرنے اور دل کو گم کرنے کا عمل کسی دوسرے کے ذریعے ہوا ہے یعنی یہاں فاعل محذوف ہے اور 'دل' مفعول کا وظیفہ انجام دے رہا ہے۔ اس اعتبار سے ''خوں کیا ہوا'' اور ''گم کیا ہوا'' طورِ مجہول کی تراکیب میں شمار ہوں گی۔

(۳) طورِ معدولہ:

جس جملے میں فاعل کے فعل کا اثر خود فاعل پر ہو رہا ہو، ایسے جملے کا طور، طورِ معدولہ کہلائے گا جیسے سورج نکلا، ہوا چلی، ڈومنی ناچی، گھوڑا دوڑا، شمع بجھی، وغیرہ۔

یہاں پہلی مثال میں سورج فاعل ہے اور نکلا فعل ہے۔ دوسری مثال میں ہوا فاعل اور چلی فعل، تیسری میں ڈومنی فاعل اور ناچی فعل، چوتھی مثال میں گھوڑا فاعل اور دوڑا فعل اور آخری مثال میں شمع فاعل اور بجھی فعل ہیں۔ غالب کے یہاں طورِ معدولہ کے استعمال کی بھی مثالیں ملتی ہیں۔ جیسے:

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر میں ''رو میں ہے رخشِ عمر'' کا فقرہ طورِ معدولہ ہے۔

مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے

خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس

مر گیا پھوڑ کے سر غالب وحشی ہے ہے

بیٹھنا اس کا وہ آ کر تری دیوار کے پاس

ان دونوں اشعار میں آنکھیں مند گئیں اور سر پھوڑ کر مر گیا فعل کے اعتبار سے طورِ معدولہ ہیں۔

اس باب میں جملے کی قسموں کی وضاحت کے ساتھ ان کی نحوی ترکیب کے مطابق غالب کے کلام کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے۔

مطبوعات ادارۂ یادگار غالب

☆ احوال غالب	ادارہ	۸۰۰روپے
☆ مہملات غالب	ادارہ	۶۰۰روپے
☆ پرائمری سطح پر تدریس اردو کے مسائل	حرا شبیر	۶۰۰روپے
☆ جمیل الدین عالی کی سفر نامہ نگاری: ایک مطالعہ	غلام فریدہ	۵۰۰روپے
☆ ولی کا تہذیبی مطالعہ	پروفیسر عبدالحق	۳۵۰روپے
☆ فرہنگ قلی قطب شاہ	مرتبہ: ڈاکٹر نثار احمد	۱۰۰۰روپے
☆ مکتوبات عبدالعزیز خالد	مرتبہ: ڈاکٹر عبدالعزیز	۳۵۰روپے
☆ آزاد کی حمایت میں	ڈاکٹر ابرار عبدالسلام	۵۰۰روپے
☆ تحقیق: فکری وفنی مباحث	مرتبہ: ڈاکٹر جاوید اقبال	۸۰۰روپے
☆ میرا سفر حج	مرتبہ: ڈاکٹر اصغر عباس	۲۰۰روپے
☆ اردو کی غیر افسانوی نثری اصناف	ادارہ	۳۵۰روپے
☆ صحت املا کے اصول	ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی	۸۰روپے
☆ اردو فکشن پر سقوطِ ڈھاکہ کے اثرات	ڈاکٹر زینت افشاں	۶۰۰روپے
☆ جامعہ کراچی سے جامعہ لندن	محمد حمزہ فاروقی	۳۰۰روپے
☆ مسافران لندن	سمیع اللہ خان	۳۰۰روپے
☆ قصہ عشق افزا نسخہ علی گڑھ	ڈاکٹر شاداب احسانی	۶۰۰روپے
☆ مسافرانِ لندن	مرتبہ: اصغر عباس	۴۵۰روپے
☆ غالب اور ثنائے خواجہ	صبیح رحمانی	۴۰۰روپے
☆ اردو کی لسانی تشکیل	مرزا خلیل بیگ	۶۰۰روپے
☆ مقالات ممتاز	ڈاکٹر ممتاز حسن	۴۰۰روپے

☆ غالب شخصیت و کردار	پروفیسر لطیف اللہ	۲۰۰روپے
☆ یادگار غالب	الطاف حسین حالی	۵۰۰روپے
☆ مآثر غالب	قاضی عبدالودود	۴۰۰روپے
☆ غالب کا منسوخ دیوان	مرتبہ: مسلم ضیائی	۷۰۰روپے
☆ غالب اور آج کا شعور	ڈاکٹر محمد علی صدیقی	۳۰۰روپے
☆ غالب آشفتہ نوا	ڈاکٹر آفتاب احمد خان	۴۰۰روپے
☆ نذر غالب	ڈاکٹر وحید قریشی	۴۰۰روپے
☆ غالب نظر اور نظارہ	ڈاکٹر حنیف فوق	۳۰۰روپے
☆ غالب کے سات رنگ	ڈاکٹر سہیل بخاری	۲۰۰روپے
☆ تعبیرات غالب	ڈاکٹر فرمان فتح پوری	۶۰۰روپے
☆ غالب صد رنگ	سید قدرت نقوی	۴۰۰روپے
☆ غالب شناس مالک رام	ڈاکٹر گیان چند	۳۰۰روپے
☆ غالبیات کے چند فراموش گوشے	ڈاکٹر اکبر حیدری	۴۰۰روپے
☆ نوادر غالب	ڈاکٹر اکبر حیدری	۴۰۰روپے
☆ آئینہ افکار غالب	شان الحق حقی	۳۰۰روپے
☆ انشائے غالب	رشید حسن خاں	۳۰۰روپے
☆ غالب کی اردو نثر اور دوسرے مضامین	مولانا حامد حسن قادری	۳۰۰روپے
☆ جہات غالب	مرتبہ: ممتاز حسن	۲۰۰روپے
☆ املائے غالب	رشید حسن خاں	۴۰۰روپے
☆ رموز غالب	ڈاکٹر گیان چند	۶۰۰روپے